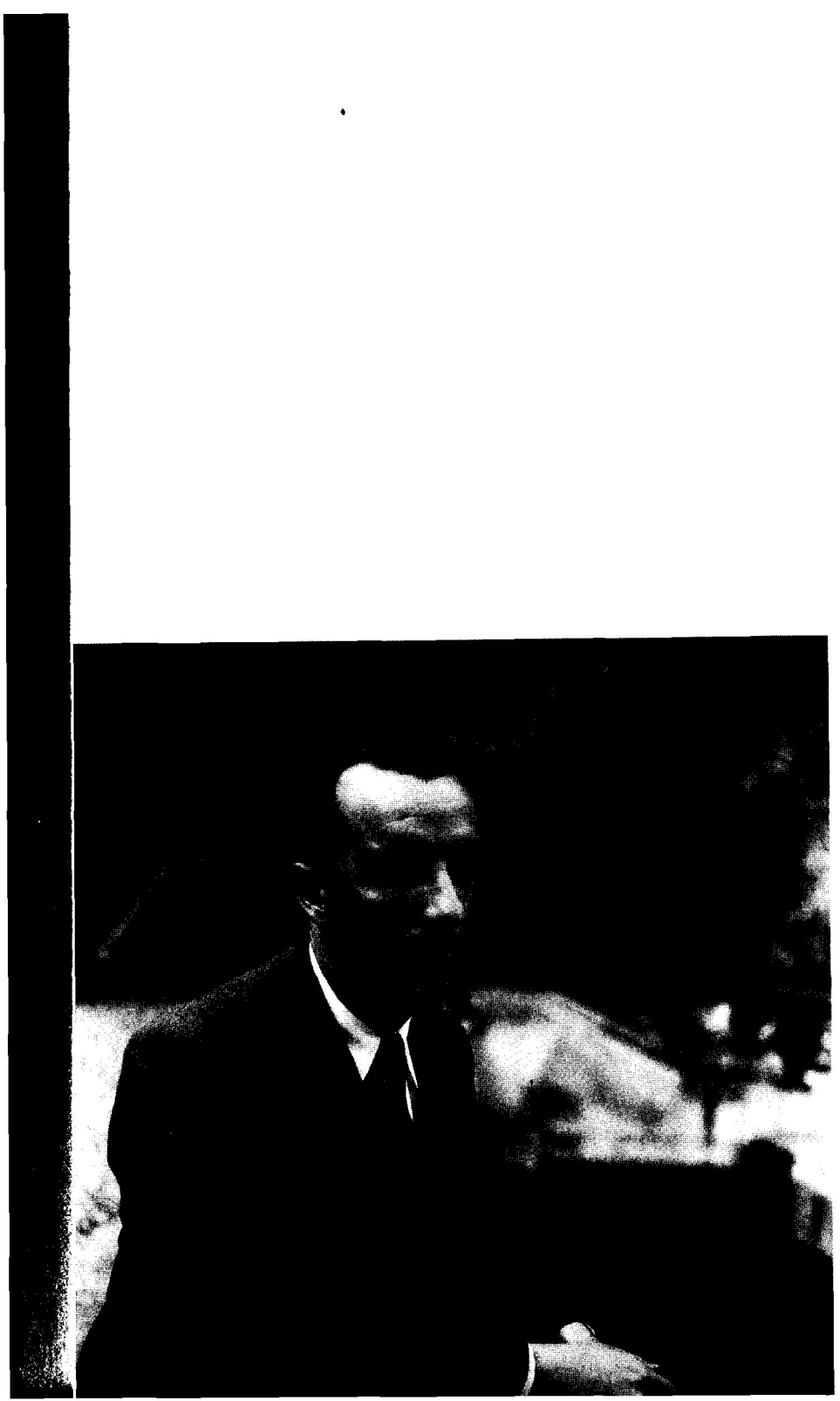


Maurice Merleau-Ponty

O olho e o espírito

seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*
e *A dúvida de Cézanne*

Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira

Prefácio de Claude Lefort | Posfácio de Alberto Tassinari

Cosac & Naify

AQUISIÇÃO POR DOAÇÃO
DOADO POR_____

0 8 DEZ. 2009

REGISTRO 97355617
DATA DO REGISTRO 14/12/09

SIBI/USP
159.93
M151e

9735617

SC00 1112105

7 O OLHO E O ESPÍRITO
9 Prefácio, por *Claude Lefort*
13 O olho e o espírito

47 Ilustrações

65 A LINGUAGEM INDIRETA E AS VOZES DO SILÊNCIO

121 A DÚVIDA DE CÉZANNE

143 POSFÁCIO
Quatro esboços de leitura, por *Alberto Tassinari*

162 Sobre o autor
165 Créditos das imagens

Prefácio*

O olho e o espírito é o último escrito que Merleau-Ponty pôde concluir em vida. André Chastel lhe havia pedido uma contribuição ao primeiro número de *Art de France*. Ele fez um ensaio, dedicando-lhe boa parte do verão daquele ano (1960) – que viriam a ser suas últimas férias. Nada anunciava então a parada cardíaca, súbita, que o vitimaria na primavera seguinte.

Instalado, por dois ou três meses, no campo provençal, não muito distante de Aix, no Tholonet, na casa que um pintor lhe alugara – La Bertrane –, desfrutando o prazer desse lugar aconchegante, mas sobretudo usufruindo diariamente a paisagem que conserva para sempre a marca do olho de Cézanne, Merleau-Ponty volta a interrogar a visão, ao mesmo tempo que a pintura. Ou melhor, interroga-a como que pela primeira vez, como se não tivesse no ano anterior reformulado suas antigas questões em *O visível e o invisível*, como se todas as suas obras anteriores – e, antes de mais nada, o grande empreendimento da *Fenomenologia da percepção* (1945) – não pesassem em seu pensamento, ou pesassem demais, de modo que foi preciso esquecê-las para reconquistar a força do espanto. Ele busca, uma vez mais, as palavras do começo, palavras, por exemplo, capazes de nomear o que faz o milagre do corpo humano, sua inexplicável animação, tão logo estabelecido seu diálogo mudo com os outros, com o mundo e consigo mesmo – e também a fragilidade desse milagre. E essas palavras, ele de fato as encontra: "Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de

* Este prefácio foi acrescentado à edição de 1985 de *O olho e o espírito*.

recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer...".

Aqui, o discurso se libera das coerções da teoria. Essa celebração do corpo – em que se agarra o pensamento de sua inevitável, fulgurante desintegração – transmite algo da presença daquele que fala e de sua perturbação. Adivinhamos, para além do deslumbramento que a arte do pintor lhe proporciona, esse primeiro deslumbramento que nasce do simples fato de vermos, de sentirmos e de surgirmos, nós mesmos, aí – do fato desse duplo encontro, do mundo e do corpo, na origem de todo saber e que excede o concebível.

Tal é certamente a razão do encanto singular que exerce esse escrito filosófico. A meditação sobre o corpo, a visão, a pintura, conserva o vestígio dos olhares, dos gestos de um homem vivo e do espaço que eles atravessam e que os anima. O pedaço de cera ou de giz, a mesa, o cubo, esses emblemas esqueléticos da coisa percebida, que os filósofos tão freqüentemente produziram para dissolvê-la pelo cálculo, ocupados que estavam em buscar a salvação da alma no abandono do sensível, dir-se-ia que foram escolhidos apenas para atestar a miséria do mundo que habitamos. Em troca, para extrair da visão, do visível, o que eles exigem ao pensamento, é toda uma paisagem que Merleau-Ponty evoca, uma paisagem que já havia captado o espírito com o olhar, onde o próximo se difunde no distante e o distante faz vibrar o próximo, onde a presença das coisas se dá sobre um fundo de ausência, onde o ser e a aparência se permutam. "Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja *no* espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde

brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva."

No momento em que escrevia essas linhas, Merleau-Ponty achava-se num quarto, certamente, cujas paredes espessas o protegiam contra a luz e os ruídos externos. No entanto, seu pensamento conservava, impressa nele, a visão da água na piscina e do anteparo dos ciprestes, e o próprio movimento dos olhos que os haviam unido. Sei disso por ter visto: essa piscina, na verdade bem modesta, e essas árvores ficavam muito próximas da casa. De resto, pouco importa que estivessem sob seu olhar um momento antes, elas poderiam ter ressurgido do fundo de sua memória. O fato é que, para pensar, ele precisava convocá-las e que sua escrita repercutisse o brilho do visível e o transmitisse.

A convicção de que todos os problemas da filosofia devem ser submetidos novamente ao exame da percepção, sabemos que Merleau-Ponty a extraiu, em parte, da leitura de Husserl. Reencontramos em *O olho e o espírito*, por exemplo, uma crítica da ciência moderna, de sua confiança alegre, mas cega, em suas construções, e uma crítica do pensamento reflexivo, de sua incapacidade de explicar a razão da experiência do mundo de onde ela surge, sendo que ambas exploram e reformulam o argumento do fundador da fenomenologia. Mas, por mais manifesta que seja, essa filiação não deve fazer esquecer o que a obra de nosso autor deve à sua meditação sobre a pintura.

Ela se exprime já em *A dúvida de Cézanne*, um de seus primeiros ensaios, publicado (em *Fontaine*) no mesmo ano em que aparece a *Fenomenologia da percepção* (1945), mas redigido três anos antes. Prossegue em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952) – versão corrigida de um livro abandonado, *A prosa do mundo** –, em que se esboça uma concepção da expressão e da história que anuncia uma passagem para além das fronteiras da fenomenologia, a exigência de uma nova ontologia, que seus últimos escritos reconhecerão plenamente. Se é certo que a

* Na *Prosa do mundo* o ensaio se chama apenas "A linguagem indireta". [N.E.]

recusa de acompanhar Husserl na elaboração de um novo tipo de idealismo procede da análise das contradições nas quais se embaraça essa tentativa, não há dúvida de que ela se baseia também na observação dos paradoxos que animam a expressão, a arte e a pintura em particular. Esta não se contenta com a ilusão de um puro retorno à "experiência muda", com um desnudamento das essências nas quais se reconheceria a obra da consciência transcendental. O trabalho do pintor convence Merleau-Ponty da impossível partilha da visão e do visível, da aparência e do ser. Apresenta-lhe o testemunho de uma interrogação interminável, que é retomada de obra em obra, que não poderia chegar a uma solução e, no entanto, que produz um conhecimento, com a singular propriedade de só obter esse conhecimento, o do visível, por um ato que o faz surgir numa tela.

Ao cabo de uma crítica do procedimento cartesiano, crítica que requer uma nova idéia da filosofia, Merleau-Ponty declara: "[...] essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele 'pensa por meio da pintura'". Assim, Merleau-Ponty faz compreender que não há pensamento puro, que, quando a filosofia força a interrogação até perguntar: o que é pensar?, o que é o mundo, a história, a política ou a arte, toda experiência de que o pensamento se ocupa?, ela não pode, não deve abrir seu caminho a não ser acolhendo o enigma que persegue o pintor, a não ser unindo ela também conhecimento e criação no espaço da obra, a não ser *fazendo ver com palavras*.

O olho e o espírito não indica apenas esse caminho, ele já o esboça por um certo modo de escrita; não formula apenas uma exigência, ele a torna sensível. A meditação sobre a pintura fornece a seu autor o recurso de uma linguagem nova, muito próxima da linguagem literária e mesmo poética, uma linguagem que argumenta, por certo, mas consegue se subtrair a todos os artifícios da técnica que uma tradição acadêmica fizera crer inseparável do discurso filosófico.

Claude Lefort

O olho e o espírito*

O que tento lhe traduzir é mais misterioso, se enreda nas raízes mesmas do ser, na fonte impalpável das sensações.
J. Gasquet, *Cézanne*

I

A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolto, esse *parti pris* de tratar todo ser como "objeto em geral", isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artifícios.

Mas a ciência clássica conservava o sentimento da opacidade do mundo, e é a este que ela entendia juntar-se por suas construções, razão pela qual se acreditava obrigada a buscar para suas operações um fundamento transcendente ou transcendental. Há hoje – não na ciência, mas numa filosofia das ciências bastante difundida – isto de inteiramente novo: que a prática construtiva se considera e se apresenta como autônoma, e o pensamento se reduz deliberadamente ao conjunto das técnicas de tomada ou de captação que ele inventa. Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental em que intervêm apenas fenômenos altamente "trabalhados", os quais nossos aparelhos antes produzem do que registram. Daí toda sorte de tentativas errantes. Jamais como hoje a ciência foi sensível às modas intelectuais. Quando um modelo foi bem-sucedido numa ordem de problemas, ela o aplica em toda parte. Nossa embriologia, nossa biologia

* Publicado originalmente em *Art de France*, n. 1, 1961.

estão atualmente repletas de *gradientes* que não percebemos com exatidão como se distinguem daquilo que os clássicos chamavam ordem ou totalidade, mas a questão não é colocada, não deve sê-lo. O gradiente é uma rede que se lança ao mar sem saber o que recolherá. Ou, ainda, é a estreita ramificação sobre a qual se farão cristalizações imprevisíveis. Essa liberdade de operação certamente tem condições de superar muitos dilemas vãos, contanto que de vez em quando se determine o ponto, se pergunte por que o instrumento funciona aqui, fracassa alhures, em suma, contanto que essa ciência fluente compreenda a si mesma, se veja como construção sobre a base de um mundo bruto ou existente, e não reivindique para operações cegas o valor constituinte que os "conceitos da natureza" podiam ter numa filosofia idealista. Dizer que o mundo *é* por definição nominal o objeto x de nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do cientista, como se tudo o que existiu ou existe jamais tivesse existido senão para entrar no laboratório. O pensamento "operatório" torna-se uma espécie de artificialismo absoluto, como vemos na ideologia cibernética, na qual as criações humanas são derivadas de um processo natural de informação, mas ele próprio concebido sobre o modelo das máquinas humanas. Se esse tipo de pensamento toma a seu encargo o homem e a história, e se, fingindo ignorar o que sabemos por contato e por posição, empreende construí-los a partir de alguns indícios abstratos, como o fizeram nos Estados Unidos uma psicanálise e um culturalismo decadentes, já que o homem se torna de fato o *manipulandum* que julga ser, entramos num regime de cultura em que não há mais nem verdadeiro nem falso no tocante ao homem e à história, num sono ou num pesadelo dos quais nada poderia despertá-lo.

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num "há" prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os "outros", que não são meus congêneres, como diz a

zoologia, mas que me freqüentam, que freqüento, com os quais freqüento um único Ser atual, presente, como animal nenhum freqüentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...

Ora, a arte, e especialmente a pintura, abeberam-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber. São mesmo as únicas a fazê-lo com toda a inocência. Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que mantenham o mundo em suspenso, quer-se que tomem posição – eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala. A música, inversamente, está muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa senão épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões. O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que diante dele as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude. Os regimes que invectivam contra a pintura "degenerada" raramente destroem os quadros: eles os escondem, e há um "nunca se sabe" que é quase um reconhecimento; o reproche de evasão raramente se dirige ao pintor. Ninguém censura Cézanne por ter vivido escondido em L'Estaque durante a guerra de 1870, todos citam com respeito seu "é assustadora a vida", enquanto qualquer estudante, depois de Nietzsche, repudiaria prontamente a filosofia se fosse dito que ela não nos ensina a ser grandes viventes. Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra "técnica" senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, *telas* que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura. Qual é, pois, essa ciência secreta que ele possui ou que ele busca? Essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir "mais longe"? Esse fundamental da pintura, e talvez de toda a cultura?

II

O pintor "emprega seu corpo", diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do "eu posso". Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.

Essa extraordinária imbricação, sobre a qual não se pensa suficiente, proíbe conceber a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, uma mudança de lugar milagrosamente executada na extensão. Ele é a seqüência natural e o amadurecimento de uma visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas, meu corpo, ele próprio *se* move, meu movimento *se* desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si...

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o "outro lado" de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro...

Esse primeiro paradoxo não cessará de produzir outros. Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido.

Essa interioridade não precede o arranjo material do corpo humano, e tampouco resulta dele. Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma parte de nosso corpo se expusesse ao nosso olhar, ou se um dispositivo maligno, deixando-nos livres para passar as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar nosso corpo – ou simplesmente se, como certos animais, tivéssemos olhos laterais, sem recobrimento dos campos visuais –, esse corpo que não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem, e não haveria humanidade. Mas a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação de nossos olhos (e muito menos pela existência dos espelhos que, não obstante, são os únicos a tornar visível para nós nosso corpo inteiro). Essas contingências e outras semelhantes, sem as quais não haveria homem, não fazem, por simples soma, que haja um só homem. A animação do corpo não é a junção de suas partes umas às outras –

nem, aliás, a descida do autômato de um espírito vindo de alhures, o que suporia ainda que o próprio corpo é sem interior e sem "si". Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer...

Ora, uma vez dado esse estranho sistema de trocas, todos os problemas da pintura aí se encontram. Eles ilustram o enigma do corpo e ela os justifica. Já que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofo, cumpre que sua visão se produza de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta: "a natureza está no interior", diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. Esse equivalente interno, essa fórmula carnal de sua presença que as coisas suscitam em mim, por que não suscitariam por sua vez um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontrará os motivos que sustentam sua inspeção do mundo? Então surge um visível em segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não se trata de um duplo enfraquecido, de um *trompe l'oeil*, de uma outra *coisa*. Os animais pintados sobre a parede de Lascaux não estão ali como a fenda ou a dilatação do calcário. Tampouco estão *alhures*. Um pouco à frente, um pouco atrás, sustentados por sua massa da qual habilmente se servem, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem sua imperceptível amarra. Eu teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo.

A palavra imagem é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais

jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. O quadro, a mímica do comediante não são auxiliares que eu tomaria do mundo verdadeiro para visar através deles coisas prosaicas em sua ausência. O imaginário está muito mais perto e muito mais longe do atual: mais perto, porque é o diagrama de sua vida em meu corpo, sua polpa ou seu avesso carnal pela primeira vez expostos aos olhares, e nesse sentido, como o diz energicamente Giacometti,[1] "o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior". Muito mais longe, porque o quadro só é um análogo segundo o corpo, porque ele não oferece ao espírito uma ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas sim ao olhar, para que as espose, os traços da visão do dentro, à visão o que a forra interiormente, a textura imaginária do real.

Diremos então que há um olhar do dentro, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, como se falou de um terceiro ouvido que capta as mensagens de fora através do rumor que suscitam em nós? Para quê? Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Claro que esse dom se conquista pelo exercício, e não é em alguns meses, não é tampouco na solidão que um pintor entra em posse de sua visão. A questão não é essa: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, sua visão em todo caso só aprende vendo, só aprende por si mesma. O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. Não se pode fazer um inventário limitativo do visível como tampouco dos usos possíveis de uma língua ou somente de seu vocabulário e de suas frases. Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um

1. G. Charbonnier, *Le monologue du peintre* (Paris: Julliard, 1959), p. 172.

certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça votada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade.

O que dizemos aqui equivale a um truísmo: o mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo no entanto apenas parcial. A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é *ter à distância*, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela. Quando o jovem Berenson falava, a propósito da pintura italiana, de uma evocação dos valores táteis, ele não podia estar mais enganado: a pintura não evoca nada, e especialmente não evoca o tátil. Ela faz algo completamente distinto, quase o inverso: dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de "sentido muscular" para ter a voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos "dados visuais", dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa.

Permaneçamos no visível no sentido estrito e prosaico: o pintor, qualquer que seja, *enquanto pinta*, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência. (Nada muda se ele não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível.) Ele precisa reconhecer, como disse um filósofo, que a visão é espelho ou concentração do universo, ou que, como disse um outro, o *ídios kósmos* dá acesso por ela a um *koinòs kósmos*,* que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se preferirem, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é parente,

* Cosmo particular e cosmo geral, respectivamente. [N.T.]

gênese, metamorfose do ser em sua visão. É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar.

O que ele pede a ela exatamente? Pede-lhe revelar os meios, tão-somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual. Inclusive, não estão senão no limiar da visão profana, não são comumente vistos. O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível. A mão que aponta em nossa direção em *A ronda noturna* está realmente ali quando sua sombra sobre o corpo do capitão no-la apresenta simultaneamente de perfil. No cruzamento dos dois aspectos incompossíveis, e que no entanto estão juntos, mantém-se a espacialidade do capitão. Desse jogo de sombras e outros semelhantes, todos os homens que têm olhos foram algum dia testemunhas. Ele é que lhes fazia ver coisas e um espaço. Mas operava dentro deles sem eles, dissimulava-se para mostrar a coisa. Para que esta fosse vista, não era preciso que ele o fosse. O visível no sentido profano esquece suas premissas, repousa sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos. Os modernos, como se sabe, liberaram muitos outros, acrescentaram muitas notas surdas à gama oficial de nossos meios de ver. Mas a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo.

Essa não é portanto a pergunta daquele que sabe àquele que ignora, pergunta do mestre-escola. É a pergunta daquele que não sabe a uma visão que tudo sabe, pergunta que não fazemos, que se faz em nós. Max Ernst (e o surrealismo) diz com razão: "Assim como o papel do poeta desde a célebre carta do vidente consiste em escrever sob o ditado do que se pensa, do que se articula dentro dele, o papel do pintor é cercar e projetar o que dentro dele se vê".[2] O pintor vive na fascinação. Suas ações mais próprias – os gestos, os traços de que só ele é capaz, e que serão revelação para os outros, porque não têm as mesmas carências

2. G. Charbonnier, op. cit., p. 34.

que ele – parecem-lhe emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações. Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: "Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir".[3] O que chamam inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no instante em que aquilo que no âmago do corpo materno era apenas um visível virtual se faz simultaneamente visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado.

Poder-se-ia buscar nos próprios quadros uma filosofia figurada da visão e como que sua iconografia. Não é um acaso, por exemplo, que freqüentemente, na pintura holandesa (e em muitas outras), um interior deserto seja "digerido" pelo "olho redondo do espelho".[4] Esse olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor. Mais completamente que as luzes, as sombras e os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como os signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Toda técnica é "técnica do corpo". Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse *rosto*, por esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar. Schilder[5] observa

3. Id., ibid., pp. 143-5.

4. P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise* [1935] (Paris: Gallimard, 1946).

5. P. Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body* [1935] (Londres: Kegan, Nova York: International Universities Press, 1950). [Ed. bras.: *A imagem do corpo*, trad. Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 2000.]

que, ao fumar cachimbo diante do espelho, sinto a superfície lisa e ardente da madeira não só onde estão meus dedos, mas também naqueles dedos gloriosos, naqueles dedos apenas visíveis que estão no fundo do espelho. O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. Com freqüência os pintores sonharam sobre os espelhos porque, sob esse "truque mecânico" como sob o da perspectiva,[6] reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e a da vocação deles. Eis por que também com freqüência gostaram (ainda gostam: que se vejam os desenhos de Matisse) de se figurar eles próprios no momento de pintar, acrescentando então ao que viam o que as coisas viam deles, como para certificar que há uma visão total ou absoluta, fora da qual nada permanece, e que torna a se fechar sobre eles mesmos. Como nomear, onde colocar no mundo do entendimento essas operações ocultas, e os filtros, os ídolos que elas preparam? O sorriso de um monarca morto há tantos anos, do qual falava a *Náusea*, e que continua a se produzir e a se reproduzir na superfície de uma tela, é muito pouco dizer que está ali em imagem ou em essência: ele próprio está ali no que teve de mais vivo, assim que olho o quadro. O "instante do mundo" que Cézanne queria pintar e que há muito transcorreu, suas telas continuam a lançá-lo para nós, e sua montanha Santa Vitória se faz e se refaz de uma ponta a outra do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente que na rocha dura acima de Aix. Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de significações mudas.

6. Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cadernos publicados por Pierre Francastel (Paris: SEVPEN, 1957).

III

Como tudo seria mais límpido em nossa filosofia se pudéssemos exorcizar esses espectros, fazer deles ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívoco! A *Dióptrica* de Descartes é essa tentativa. É o breviário de um pensamento que não quer mais freqüentar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se oferece. Vale a pena lembrar o que foi essa tentativa, e esse fracasso.

Nenhuma preocupação, portanto, de aderir à visão. Trata-se de saber "como ela se produz", mas na medida necessária para inventar, se preciso, alguns "órgãos artificiais"[7] que a corrijam. Não se raciocinará tanto sobre a luz que vemos quanto sobre a que de fora entra em nossos olhos e comanda a visão; e para isso serão suficientes "duas ou três comparações que ajudem a concebê-la" de uma maneira que explique suas propriedades conhecidas e delas permita deduzir outras.[8] A tomar as coisas assim, o melhor é pensar a luz como uma ação por contato, tal como a das coisas sobre a bengala do cego. Os cegos, diz Descartes, "vêem com as mãos".[9] O modelo cartesiano da visão é o tato.

Prontamente ele nos desembaraça da ação à distância e daquela ubiqüidade que constitui toda a dificuldade da visão (e também toda a sua virtude). Por que divagar agora sobre os reflexos, sobre os espelhos? Esses duplos irreais são uma variedade de coisas, são efeitos reais como o ricochete de uma bala. Se o reflexo se assemelha à coisa mesma, é que ele age mais ou menos sobre os olhos como o faria uma coisa. Ele engana o olho, engendra uma percepção sem objeto, mas que não afeta nossa idéia do mundo. No mundo há a coisa mesma, e há fora dela essa outra coisa que é o raio refletido, a qual mantém com a primeira uma correspondência regulada; dois indivíduos, portanto, ligados por fora pela causalidade. A semelhança da coisa e de sua imagem especular não é para elas senão uma denominação exterior, pertence ao pensamento. A duvidosa relação de semelhança é nas coisas uma clara relação de

7. Descartes, *Dioptrique*, Discurso VII, edição Adam et Tannery, VI, p. 165.
8. Id., Discurso I, op.cit., p. 83.
9. Id., ibid., p. 84.

projeção. Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um "exterior" do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne. Sua "imagem" no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera "semelhante", é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada é *dele*.

Não há mais poder dos ícones. Por mais vivamente que "nos represente" as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, a gravura em talho-doce não se lhes assemelha: é apenas um pouco de tinta disposta aqui e ali sobre o papel. No máximo ele retém das coisas sua figura, uma figura achatada num único plano, deformada e que *deve* ser deformada – o quadrado em losango, o círculo em oval – *para* representar o objeto. Ele só é a "imagem" desse objeto com a condição de "não se assemelhar a ele".[10] Se não é por semelhança, como então ele age? Ele "excita nosso pensamento" a "conceber", como fazem os signos e as palavras "que não se assemelham de maneira alguma às coisas que significam".[11] A gravura nos oferece indícios suficientes, "meios" sem equívoco para formar uma idéia da coisa que não vem do ícone, que nasce em nós por "ocasião" deste. A magia das espécies intencionais, a velha idéia da semelhança eficaz, imposta pelos espelhos e pelos quadros, perde seu último argumento se todo o poder do quadro é o de um texto proposto à nossa leitura, sem nenhuma promiscuidade entre o vidente e o visível. Somos dispensados de compreender como a pintura das coisas nos corpos poderia *fazê-las* sentir à alma, tarefa impossível, já que a semelhança dessa pintura com as coisas teria por sua vez necessidade de ser vista, e precisaríamos de "outros olhos em nosso cérebro com os quais pudéssemos percebê-la",[12] permanecendo o problema da visão intacto quando nos déssemos esses simulacros errantes entre as coisas e nós. Do mesmo modo que os talhos-doces, o que a luz traça em nossos olhos e dali em nosso cérebro não se assemelha ao mundo visível. Das coisas aos olhos e dos olhos à visão não se transmite algo mais

10. Id., ibid., IV, pp. 112-4.
11. Id., ibid., pp. 112-4.
12. Id., ibid., VI, p. 130.

que das coisas às mãos do cego e de suas mãos a seu pensamento. A visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação. Com mais forte razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente o que é ausente, de modo nenhum é como uma abertura ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado sobre indícios corporais, desta vez insuficientes, aos quais ela faz dizer mais do que significam. Nada resta do mundo onírico da analogia...

O que nos interessa nessas célebres análises é que elas tornam sensível que toda teoria da pintura é uma metafísica. Descartes não falou muito da pintura, e poderiam achar abusivo basear-se no que ele diz em duas páginas dos talhos-doces. Entretanto, já é significativo que fale disso só de passagem: a pintura não é para ele uma operação central que ajude a definir nosso acesso ao ser; é um modo ou uma variante do pensamento canonicamente definido pela posse intelectual e a evidência. No pouco que ele diz, é essa opção que se exprime, e um estudo mais atento da pintura delinearia uma outra filosofia. É significativo também que, devendo falar dos "quadros", ele tome como típico o desenho. Veremos que a pintura inteira está presente em cada um de seus meios de expressão: há um desenho, uma linha que encerram todas as suas ousadias. Mas o que agrada a Descartes nos talhos-doces é eles conservarem a forma dos objetos ou ao menos nos oferecerem signos suficientes deles. Eles nos dão uma apresentação do objeto por seu exterior ou seu envoltório. Se tivesse examinado essa outra e mais profunda abertura às coisas que as qualidades segundas oferecem, especialmente a cor, como não há relação regulada ou projetiva entre elas e as propriedades verdadeiras das coisas, e como no entanto sua mensagem é por nós compreendida, Descartes teria se visto diante do problema de uma universalidade e de uma abertura às coisas sem conceito, obrigado a investigar de que maneira o murmúrio indeciso das cores pode nos apresentar coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo, e talvez a integrar a perspectiva como caso particular de um poder ontológico mais amplo.

Mas é óbvio para ele que a cor é ornamento, coloração, que toda a força da pintura repousa sobre a do desenho, e a do desenho sobre a relação regulada que existe entre ele e o espaço em si tal como o ensina a projeção em perspectiva. A famosa frase de Pascal sobre a frivolidade da pintura que nos afeiçoa a imagens cujo original não nos tocaria é uma frase cartesiana. É uma evidência, para Descartes, que só é possível pintar coisas existentes, que sua existência é serem extensas, e que o desenho torna possível a pintura ao tornar possível a representação da extensão. A pintura então não é mais que um artifício que apresenta a nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas neles inscreveriam e neles inscrevem na percepção comum, ela nos faz ver na ausência do objeto verdadeiro como se vê o objeto verdadeiro na vida, e sobretudo nos faz ver espaço onde não há espaço.[13] O quadro é uma coisa plana que nos oferece artificiosamente o que veríamos em presença de coisas "diversamente relevadas" porque nos oferece segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta. A profundidade é uma *terceira dimensão* derivada das outras duas.

Detenhamo-nos nela, isso vale a pena. Primeiro, ela tem algo de paradoxal: vejo objetos que se ocultam um ao outro, e que portanto não vejo, já que estão um atrás do outro. Vejo a profundidade e ela não é visível, já que se mede de nosso corpo às coisas, e estamos colados a ele... Esse mistério é um falso mistério: eu não a vejo verdadeiramente, ou, se a vejo, é uma outra amplitude. Sobre a linha que liga meus olhos ao horizonte, o primeiro plano oculta para sempre os outros, e, se lateralmente acredito ver os objetos escalonados, é que eles não se encobrem inteiramente: vejo-os portanto um fora do outro, segundo uma largura diferentemente calculada. Sempre se está aquém da profundidade, ou além. Jamais as coisas *estão* uma atrás da outra. A imbricação e a latência das coisas não entram em sua definição, exprimem apenas minha incompreensível solidariedade com uma delas, meu corpo, e, em tudo o que elas

13. O sistema dos meios pelos quais ela nos faz ver é objeto de ciência. Por que então não produziríamos metodicamente perfeitas imagens do mundo, uma pintura universal liberta da arte pessoal, como a língua universal nos libertaria de todas as relações confusas que se arrastam nas línguas existentes?

têm de positivo, são apenas pensamentos que formo e não atributos das coisas: sei que neste exato momento um outro homem diferentemente colocado – melhor ainda: Deus, que está em toda parte – poderia penetrar seu esconderijo e as veria desdobradas. O que chamo profundidade é nada ou é minha participação num Ser sem restrição, e primeiramente no ser do espaço para além de todo ponto de vista. As coisas se imbricam umas nas outras *porque elas estão fora uma da outra.* Prova disso é que posso ver profundidade olhando um quadro que, todos concordarão, não a possui, e que organiza para mim a ilusão de uma ilusão... Esse ser de duas dimensões, que me faz ver uma outra, é um ser esburacado, como diziam os homens do Renascimento, uma janela... Mas a janela, afinal, só se abre para o *partes extra partes*, para altura e a largura que só são vistas de um outro viés, para a absoluta positividade do Ser.

É esse espaço sem esconderijo, que em cada um de seus pontos é, nem mais nem menos, o que ele é, é essa identidade do Ser que subjaz à análise dos talhos-doces. O espaço é em si, ou melhor, é o em si por excelência, sua definição é ser em si. Cada ponto do espaço existe e é pensado ali onde ele está, um aqui, outro ali, o espaço é a evidência do onde. Orientação, polaridade, envolvimento são nele fenômenos derivados, ligados à minha presença. Ele repousa absolutamente em si, por toda parte é igual a si, homogêneo, e suas dimensões, por exemplo, são por definição substituíveis.

Como todas as ontologias clássicas, esta erige como estrutura do Ser certas propriedades dos seres, e nisso ela é verdadeira e falsa, poderíamos dizer, invertendo a frase de Leibniz: verdadeira no que nega e falsa no que afirma. O espaço de Descartes é verdadeiro contra um pensamento subjugado ao empírico e que não ousa construir. Era preciso primeiro idealizar o espaço, conceber esse ser perfeito em seu gênero, claro, manejável e homogêneo, que o pensamento sobrevoa sem ponto de vista e reporta por inteiro aos três eixos retangulares, para que se pudesse um dia encontrar os limites da construção, compreender que o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal tem duas ou quatro patas, que as dimensões são antecipadas pelas diversas métricas sobre uma dimensionalidade, sobre um Ser polimorfo que

justifica todas elas sem ser completamente expresso por nenhuma. Descartes tinha razão de liberar o espaço. Seu erro foi erigi-lo num ser inteiramente positivo, além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira.

Tinha razão também de se inspirar nas técnicas da perspectiva do Renascimento: elas encorajaram a pintura a produzir livremente experiências de profundidade e, em geral, apresentações do Ser. Elas só eram falsas quando pretendiam encerrar a investigação e a história da pintura, fundar uma pintura exata e infalível. Panofsky o mostrou a propósito dos homens do Renascimento,[14] esse entusiasmo não era desprovido de má-fé. Os teóricos tentavam esquecer o campo visual esférico dos Antigos, sua perspectiva angular, que liga a grandeza aparente, não à distância, mas ao ângulo sob o qual vemos o objeto, o que eles chamavam desdenhosamente a *perspectiva naturalis* ou *communis*, em favor de uma *perspectiva artificialis* capaz em princípio de fundar uma construção exata; para abonar esse mito, chegavam a expurgar Euclides, omitindo de suas traduções o teorema VIII que os embaraçava. Os pintores, porém, sabiam por experiência que nenhuma das técnicas da perspectiva é uma solução exata, que não há projeção do mundo existente que respeite isso sob todos os aspectos e mereça tornar-se a lei fundamental da pintura, e que a perspectiva linear não é um ponto de chegada, pois ela abre, ao contrário, vários caminhos à pintura: com os italianos o da representação do objeto, mas com os pintores do Norte o do *Hochraum*, do *Nahraum*, do *Schrägraum*...* Assim, a projeção plana nem sempre excita nosso pensamento a reencontrar a forma verdadeira das coisas, como supunha Descartes; ao contrário, passado um certo grau de deformação, é a nosso ponto de vista que ela remete: quanto às coisas, elas se evadem numa distância que nenhum pensamento transpõe. Algo no espaço escapa a nossas tentativas de sobrevôo. A verdade é que nenhum meio de expressão adquirido resolve os problemas da pintura, não a transforma em técnica, porque nenhuma forma simbólica jamais

14. E. Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolische Form'", in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV (1924-25).

* Espaço elevado, espaço próximo e espaço oblíquo, respectivamente. [N.T.]

funciona como um estímulo: lá onde ela operou e agiu, foi junto com todo o contexto da obra, e de modo nenhum pelos meios do *trompe-l'oeil*. O *Stilmoment* jamais dispensa o *Wermoment*.[15]* A linguagem da pintura não é "instituída pela Natureza": está por fazer e por refazer. A perspectiva do Renascimento não é um "truque" infalível: é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela.

Descartes no entanto não seria Descartes se tivesse pensado *eliminar* o enigma da visão. Não há visão sem pensamento. Mas não *basta* pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce "por ocasião" do que acontece no corpo, é "excitada" a pensar por ele. Ela não escolhe nem ser ou não ser, nem pensar isso ou aquilo. Deve trazer em seu cerne aquela gravidade, aquela dependência que não lhe podem advir por uma intromissão de fora. Tais acontecimentos do corpo são "instituídos pela natureza" para nos darem a ver isso ou aquilo. O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que ele não se atribuiu, ele não está de posse de suas próprias premissas, não é pensamento inteiramente presente, inteiramente atual, há em seu centro um mistério de passividade. A situação é portanto a seguinte: tudo o que se diz e se pensa da visão faz dela um pensamento. Quando, por exemplo, se quer compreender como vemos a situação dos objetos, não há outro recurso senão supor a alma capaz, sabendo onde estão as partes de seu corpo, de "transferir dali sua atenção" a todos os pontos do espaço que estão no prolongamento dos membros.[16] Mas isso ainda é apenas um "modelo" do acontecimento. Pois esse espaço de seu corpo que ela estende às coisas, esse primeiro *aqui* de onde virão todos os *ali*, como ela o sabe? Ele não é como estes um modo qualquer, uma amostra da extensão, é o lugar do corpo que a alma chama "seu", é um lugar que ela habita. O corpo que ela anima não é para ela um objeto entre os objetos, e ela não extrai dele todo o resto do espaço a título de premissa implicada. Ela

15. Id., ibid.

* *Stilmoment* e *Wermoment*: momento (ou aspecto) do estilo e momento (ou aspecto) pessoal, respectivamente. [N.T.]

16. Descartes, op. cit., VI, p. 135.

pensa segundo ele, não segundo si, e no pacto natural que a une a ele estão estipulados também o espaço, a distância exterior. Se, por determinado grau de acomodação e de convergência do olho, a alma percebe tal distância, o pensamento que obtém a segunda relação da primeira é como um pensamento imemorial inscrito em nossa fábrica interna: "E isso nos acontece ordinariamente sem refletirmos nisso, do mesmo modo que, quando apertamos algo em nossa mão, nós a conformamos ao tamanho e à figura desse corpo e o sentimos por meio dela, sem que para tanto haja necessidade de pensarmos em seus movimentos".[17] O corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Assim a visão se desdobra: há a visão sobre a qual reflito, não posso pensá-la de outro modo senão como pensamento, inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos. E há a visão que se efetua, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, visão da qual não se pode ter idéia senão exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: é transferido do "pensamento de ver" à visão em ato.

Essa visão de fato e o "há" que ela contém não perturbam no entanto a filosofia de Descartes. Sendo pensamento unido a um corpo, ela não pode por definição, ser verdadeiramente pensamento. Podemos praticá-la, exercê-la e, por assim dizer, existi-la, mas dela nada podemos tirar que mereça ser dito verdadeiro. Se, como a rainha Elizabeth, quisermos à força pensar algo a esse respeito, não há senão que retomar Aristóteles e a Escolástica, conceber o pensamento como corporal, o que não se concebe, mas é a única maneira de formular diante do entendimento a união da alma e do corpo. Em verdade, é absurdo submeter ao entendimento puro a mistura do entendimento e do corpo. Esses pretensos pensamentos são os emblemas do "uso da vida", as armas eloqüentes da união, legítimas com a condição de não serem tomadas por pensamentos. São os indícios de uma ordem da existência – do homem existente, do mundo existente – que não nos compete pensar. Essa ordem não marca em nosso mapa do Ser nenhuma *terra incognita*, não

17. Id., ibid., p. 137.

restringe o alcance de nossos pensamentos, porque está sustentada, como este, por uma Verdade que funda tanto sua obscuridade quanto nossas luzes. É até aqui que devemos prosseguir para encontrar em Descartes algo como uma metafísica da profundidade: pois essa verdade, não assistimos a seu nascimento, o ser de Deus é, para nós, abismo... Tremor prontamente superado: para Descartes é tão inútil sondar esse abismo quanto pensar o espaço da alma e a profundidade do visível. Sobre todos esses assuntos, estamos desqualificados por posição. Tal é o segredo de equilíbrio cartesiano: uma metafísica que nos dá razões decisivas para não mais fazermos metafísica, que valida nossas evidências limitando-as, que abre nosso pensamento sem dilacerá-lo.

Segredo perdido, e, ao que parece, para sempre: se reencontrarmos um equilíbrio entre a ciência e a filosofia, entre nossos modelos e a obscuridade do "há", terá que ser um novo equilíbrio. Nossa ciência rejeitou tanto as justificações quanto as restrições de campo que lhe impunha Descartes. Os modelos que inventa, ela não pretende mais deduzi-los dos atributos de Deus. A profundidade do mundo existente e a do Deus insondável não vêm mais forrar a platitude do pensamento "tecnicizado". O desvio pela metafísica, que Descartes pelo menos fizera uma vez em sua vida, a ciência o dispensa: ela parte do que foi seu ponto de chegada. O pensamento operacional reivindica sob o nome de psicologia o domínio do contato consigo mesmo e com o mundo existente que Descartes reservava a uma experiência cega, mas irredutível. Ele é fundamentalmente hostil à filosofia como pensamento de contato, e, se redescobre o sentido disso, será pelo excesso mesmo de sua desenvoltura, quando, tendo introduzido todo tipo de noções que para Descartes pertenciam ao pensamento confuso – qualidade, estrutura escalar, solidariedade do observador e do observado –, notar de súbito que não se pode sumariamente falar de todos esses seres como de *constructa*. Até lá, é contra ele que a filosofia se mantém, mergulhando nessa dimensão do composto de alma e de corpo, do mundo existente, do Ser abissal que Descartes abriu e tornou a fechar em seguida. Nossa ciência e nossa filosofia são duas conseqüências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos de seu desmembramento.

973507617

À nossa filosofia só resta empreender a prospecção do mundo atual. *Somos* o composto de alma e de corpo, portanto é preciso que haja um pensamento dele: é a esse saber de posição ou de situação que Descartes deve o que diz desse pensamento, ou o que diz às vezes da presença do corpo "contra a alma", ou da do mundo exterior "na ponta" de nossas mãos. Aqui o corpo não é mais meio da visão e do tato, mas seu depositário. Longe de nossos órgãos serem instrumentos, nossos instrumentos, ao contrário, é que são órgãos acrescentados. O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstituísse e a sobrevoasse, é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim. A luz é redescoberta como ação à distância, e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a vêem. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma. E, já que nos é dito que basta um pouco de tinta par fazer ver florestas e tempestades, cumpre que ela tenha *seu* imaginário. Sua transcendência não é mais delegada a um espírito leitor que decifra os impactos da luz-coisa sobre o cérebro, e que faria o mesmo se jamais houvesse habitado um corpo. Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. Questão interminável, já que a visão à qual ela se dirige é ela própria questão. Todas as investigações que acreditávamos encerradas se reabrem. O que é a profundidade, o que é a luz, *tí tò ón* – que são elas, não para o espírito que se separa do corpo, mas para aquele que Descartes disse estar difundido no corpo – e, enfim, não somente para o espírito, mas para si próprias, já que nos atravessam, nos englobam?

Ora, essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele "pensa por meio da pintura".[18]

18. B. Dorival, *Paul Cézanne* (Paris: P. Tisné, 1948): Cézanne, por suas cartas e suas testemunhas, p. 130 ss.

Biblioteca Universitária
UFSC

IV

Toda a história da pintura, seu esforço para se livrar do ilusionismo e para adquirir suas próprias dimensões têm uma significação metafísica. Isso não se pode demonstrar. Não por razões tiradas dos limites da objetividade em história, e da inevitável pluralidade das interpretações, que proibira ligar uma filosofia a um acontecimento: a metafísica na qual pensamos não é um corpo de idéias separadas para o qual se buscariam justificações indutivas na empiria – e há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento, uma virtude própria do plano esboçado que não impedem a pluralidade das interpretações, que são mesmo sua razão profunda, que fazem desse plano um tema durável da vida histórica e têm direito a um estatuto filosófico. Em certo sentido, tudo o que se pôde dizer e que se dirá da Revolução Francesa sempre esteve, está a partir de agora nela, nessa onda que se projetou sobre o fundo dos fatos parcelares com sua espuma de passado e sua crista de futuro, e é sempre observando melhor *como ela se fez* que novas representações dela se fazem e se farão. Quanto à história das obras, em todo caso, se elas são grandes, o sentido que lhes damos posteriormente se originou delas. A própria obra inaugurou o campo onde se mostra sob uma outra luz, ela é que *se* metamorfoseia e *se torna* a seqüência, as reinterpretações intermináveis das quais ela é *legitimamente* suscetível não a transformam senão em si mesma; e, se o historiador redescobre sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvenda na obra, esse monograma que nela encontra fundam uma meditação filosófica. Mas esse trabalho requer uma longa familiaridade com a história. Faltanos tudo para executá-lo, seja a competência, seja o lugar. No entanto, visto que a força e a geratividade das obras excedem toda relação positiva de causalidade e de filiação, não é ilegítimo que um leigo, deixando falar a lembrança de alguns quadros e de alguns livros, diga de que maneira a pintura intervém em suas reflexões e consigne seu sentimento de uma discordância profunda, de uma mutação nas relações do homem e do Ser, quando confronta maciçamente um universo de pensamento

clássico com as pesquisas da pintura moderna. Espécie de história por contato, que talvez não saia dos limites de uma pessoa, e que no entanto deve tudo ao convívio com as outras...

"Penso que Cézanne buscou a profundidade durante toda a sua vida", diz Giacometti,[19] e Robert Delaunay acrescenta: "A profundidade é a inspiração nova".[20] Quatro séculos após as "soluções" do Renascimento e três séculos após Descartes, a profundidade continua sendo nova, e exige que a busquem, não "uma vez na vida", mas durante toda uma vida. Ela não pode ser o intervalo sem mistério que eu veria de um avião entre as árvores próximas e as distantes. Nem tampouco a escamoteação das coisas umas pelas outras que um desenho em perspectiva me representa vivamente: essas duas vistas são muito explícitas e não suscitam questão alguma. O que constitui enigma é a ligação delas, é o que está entre elas – é que eu vejo as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas se eclipsam uma à outra –, é que elas sejam rivais diante de meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É sua exterioridade conhecida em seu envoltório, e sua dependência mútua em sua autonomia. Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é "terceira dimensão". Para começar, se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira: só existem formas, planos definidos se for estipulado a que distância de mim se encontram suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira e que contenha as outras não é uma dimensão, ao menos no sentido ordinário *de uma certa relação* segundo a qual se mede. A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma "localidade" global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, assim como na forma. Cézanne já sabe o que o cubismo tornará a dizer: que a forma externa, o envoltório, é segunda, derivada, não é o que faz que uma coisa tenha

19. G. Charbonnier, op. cit., p. 176.
20. R. Delaunay, op. cit., p. 109.

forma, sendo preciso romper essa casca de espaço, quebrar a compoteira – e pintar, em seu lugar, o quê? Cubos, esferas, cones, como ele disse uma vez? Formas puras que tenham a solidez daquilo que pode ser definido por uma lei de construção interna, e que, todas juntas, traços ou cortes da coisa, deixam-na aparecer entre elas como um rosto entre juncos? Isto seria colocar a solidez do Ser de um lado e, de outro, sua variedade. Cézanne já fez uma experiência desse gênero em seu período intermediário. Ele foi diretamente ao sólido, ao espaço – e constatou que nesse espaço, caixa ou continente demasiado grande para elas, as coisas se põem a se mexer cor contra cor, a modular na instabilidade.[21] Há portanto que buscar juntos o espaço e o conteúdo. O problema se generaliza, não é mais apenas o da distância e da linha e da forma, é também o da cor.

Esta é "o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam", diz Cézanne, naquela admirável linguagem de artesão do Ser que Klee gostava de citar.[22] É em proveito dela que cumpre fazer cindir a forma-espetáculo. Não se trata portanto das cores, "simulacro das cores da natureza",[23] trata-se da dimensão de cor, a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo... Entretanto, decididamente não há receita do visível, e a simples cor tampouco é, como o espaço, uma receita. O retorno à cor tem o mérito de aproximar um pouco mais do "coração das coisas":[24] mas este está além da cor-envoltório assim como do espaço-envoltório. O *Retrato de Vallier* dispõe entre as cores vazios, elas têm doravante por função modelar, recortar um ser mais geral que o ser-amarelo ou o ser-verde ou o ser-azul – como nas aquarelas dos últimos anos, o espaço, que se supunha ser a evidência mesma e que a seu respeito pelo menos a questão *onde* não se coloca, irradia em torno de planos que não se encontram em nenhum lugar designável, "superposição de superfícies transparentes", "movimento flutuante de planos de cor que se recobrem, que avançam e que recuam".[25]

21. F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* (Viena: Schroll, 1938).
22. W. Grohmann, *Paul Klee*, trad. fr. (Paris: Flinker, 1954), p. 141.
23. R. Delaunay, op. cit., p. 118.
24. P. Klee, ver seu *Journal*, trad. fr. P. Klossowski (Paris: Grasset, 1959). [Ed. bras.: *Diários*, trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1990.]
25. Georg Schmidt, *Les Aquarelles de Cézanne*, p. 21.

Como se vê, não se trata mais de acrescentar uma dimensão às duas dimensões da tela, de organizar uma ilusão ou uma percepção sem objeto cuja perfeição seria assemelhar-se o máximo possível à visão empírica. A profundidade pictórica (e também a altura e a largura pintadas) vem, não se sabe de onde, colocar-se, germinar sobre o suporte. A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um *fora*, relação meramente "físico-óptica"[26] com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente "autofigurativo"; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo "espetáculo de nada",[27] arrebentando a "pele das coisas",[28] para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo. Apollinaire dizia que há num poema frases que não parecem ter sido *criadas*, que parecem terse *formado*. E Henri Michaux, que as cores de Klee parecem às vezes nascidas lentamente sobre a tela, emanadas de um fundo primordial, "exaladas no devido lugar"[29] como uma pátina ou um mofo. A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É realmente o "grito inarticulado" de que fala Hermes Trismegisto, "que parecia a voz da luz". E, uma vez ali, ele desperta na visão ordinária das forças adormecidas um segredo de preexistência. Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja *no* espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a

26. P. Klee, op. cit.
27. Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction* (1959), pp. 86 e 99.
28. Henri Michaux, "Aventures de lignes".
29. Henri Michaux, op. cit.

trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. É essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor.

Quando pensamos nisso, é um fato notável que um bom pintor também faça com freqüência bom desenho e boa escultura. Não sendo os meios de expressão nem os gestos comparáveis, eis a prova de que há um sistema de equivalências, um *logos* das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do Ser universal. O esforço da pintura moderna não consistiu tanto em escolher entre a linha e a cor, ou mesmo entre a figuração das coisas e a criação de signos, quanto em multiplicar os sistemas de equivalências, em romper sua aderência ao envoltório das coisas, o que pode exigir que se criem novos materiais ou novos meios de expressão, mas algumas vezes se faz por reexame e reinvestimento dos que já existiam. Houve, por exemplo, uma concepção prosaica da linha como atributo positivo e propriedade do objeto em si. É o contorno da maçã ou o limite do campo lavrado e da pradaria tidos como presentes no mundo, sobre cujos pontilhados o lápis ou o pincel teriam apenas que passar. Uma linha como essa é contestada por toda a pintura moderna, provavelmente por toda a pintura, já que Da Vinci, no *Tratado da pintura*, falava de "descobrir em cada objeto [...] a maneira particular pela qual se dirige através de toda a sua extensão [...] uma certa linha flexuosa que é como seu eixo gerador".[30] Ravaisson e Bergson perceberam ali algo de importante sem ousarem decifrar até o fim o oráculo. Bergson busca o "serpentear individual" praticamente apenas entre os seres vivos, e é bastante timidamente que propõe que a linha ondulosa "pode não ser nenhuma das linhas visíveis da figura", que "ela não está mais aqui do que ali", e no entanto "fornece a chave de tudo".[31] Ele está no limiar da descoberta impressionante, já familiar aos pintores, de que não há figuras visíveis em si, de que nem o contorno da maçã nem o limite do campo e da pradaria estão aqui ou ali, estando

30. Ravaisson, citado por H. Bergson, "La Vie et l'oeuvre de Ravaisson", in *La pensée et le mouvant* (Paris: Félix Alcan, 1934).
31. H. Bergson, op. cit., pp. 264-5.

sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, sem serem coisas eles próprios. Eles supostamente deveriam circunscrever a maçã ou a pradaria, mas a maçã e a pradaria "se formam" espontaneamente e invadem o visível como vindos de um mundo anterior pré-espacial... Ora, a contestação da linha prosaica não exclui de modo algum toda linha da pintura, como talvez os impressionistas tenham acreditado. A questão consiste apenas em liberá-la, em fazer reviver seu poder constituinte, e é sem nenhuma contradição que a vemos reaparecer e triunfar em pintores como Klee ou como Matisse, que mais do que ninguém acreditaram na cor. Pois doravante, segundo a expressão de Klee, ela não imita mais o visível, ela "torna visível", é a épura de uma gênese das coisas. Talvez jamais antes de Klee se houvesse "deixado sonhar uma linha".[32] O começo do traçado estabelece, instala um certo nível ou modo do linear, uma certa maneira, para a linha, de ser e se fazer linha, "de continuar linha".[33] Em relação a ele, toda inflexão que segue terá valor diacrítico, será uma relação da linha a si, formará uma aventura, uma história, um sentido da linha, conforme ela declinar mais ou menos, mais ou menos depressa, mais ou menos sutilmente.

Andando no espaço, ela rói no entanto o espaço prosaico e o *partes extra partes*, desenvolve uma maneira de estender-se ativamente no espaço que subjaz tanto à espacialidade de uma coisa quanto à de uma macieira ou de um homem. Só que, para oferecer o eixo gerador de um homem, o pintor, diz Klee, "necessitaria um entrelaçamento de linhas tão enredado que não poderia mais se tratar de uma representação verdadeiramente elementar".[34] Quer ele decida então, como Klee, ater-se rigorosamente ao princípio da gênese do visível, da pintura fundamental, indireta ou, como dizia Klee, absoluta – confiando ao *título* a tarefa de designar por seu nome prosaico o ser assim constituído, para deixar a pintura funcionar mais puramente como pintura – ou quer acredite, ao contrário, como Matisse em seus desenhos, poder colocar numa linha

32. H. Michaux, op. cit.
33. Id., ibid.
34. W. Grohmann, op. cit., p. 192.

única tanto a identificação prosaica do ser quanto a secreta operação que compõe nele a languidez ou a inércia e a força para constituí-lo *nu*, *rosto* ou *flor*, isso não faz entre eles tanta diferença. Há duas folhas de azevinho que Klee pintou da maneira mais figurativa, e que são rigorosamente indecifráveis a princípio, que permanecem até o fim monstruosas, inacreditáveis, fantasmáticas, *à força "de exatidão"*. E as mulheres de Matisse (que se lembrem os sarcasmos dos contemporâneos) não eram imediatamente mulheres, tornaram-se mulheres: foi Matisse quem nos ensinou a ver seus contornos, não à maneira "físico-óptica", mas como nervuras, como os eixos de um sistema de atividade e de passividade carnais. Figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte, vazio que as estátuas de Moore mostram peremptoriamente sustentar a pretensa positividade das coisas. A linha não é mais, como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia.

Assim como criou a linha latente, a pintura atribuiu-se um movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação. Isso é necessário, pois, como se diz, a pintura é uma arte do espaço, ela se faz sobre a tela ou o papel, e não tem o recurso de fabricar móbiles. Mas a tela imóvel poderia sugerir uma mudança de lugar assim como o rastro da estrela cadente em minha retina sugere uma transição, um mover que ela não contém. O quadro forneceria a meus olhos aproximadamente o que os movimentos reais lhes fornecem: visões instantâneas em série, convenientemente baralhadas, mostrando, no caso de um ser vivo, atitudes instáveis suspensas entre um antes e um depois, em suma, as aparências da mudança de lugar que o espectador leria no seu rastro. É aqui que a famosa observação de Rodin adquire importância: as vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento – como o mostram tantas fotografias em que o atleta está congelado para sempre. Não o degelaríamos multiplicando as vistas. As fotografias de Marey, as análises cubistas, a *Noiva* de Duchamp não se mexem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o

movimento. Vemos um corpo rígido como uma armadura que faz funcionar suas articulações, ele está aqui e está ali, magicamente, mas não *vai* daqui até ali. O cinema oferece o movimento, *mas de que maneira?* Será, como se pensa, copiando mais de perto a mudança de lugar? Pode-se presumir que não, pois a câmera lenta mostra um corpo flutuando entre os objetos como uma alga, e que não *se move*. O que produz o movimento, diz Rodin,[35] é uma imagem em que os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomados cada qual num outro instante, que portanto mostra o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento, e impõe entre suas partes ligações fictícias, como se esse confronto de incompossíveis pudesse e fosse o único a poder fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração. Os únicos instantâneos bem-sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que caminha foi captado no momento em que seus dois pés tocavam o chão: pois então temos quase a ubiqüidade temporal do corpo que faz o homem *cavalgar* o espaço. O quadro faz ver o movimento por sua discordância interna; a posição de cada membro, justamente por aquilo que tem de incompatível com a dos outros segundo a lógica do corpo, é datada de outro modo, e, como todos permanecem visivelmente na unidade de um corpo, é esta que se põe a cavalgar a duração. Seu movimento é algo que se premedita entre as pernas, o tronco, os braços, a cabeça, em algum foco virtual, e somente, a seguir se evidencia em mudança de lugar. Por que o cavalo fotografado no instante em que não toca o chão, em pleno movimento portanto, com as pernas quase dobradas embaixo dele, dá a impressão de saltar no lugar? E por que, em contrapartida, os cavalos de Géricault correm sobre a tela, mas numa postura que cavalo algum a galope jamais assumiu? É que os cavalos do *Derby de Epsom* me dão a ver a ação do corpo sobre o chão, e, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, essas ações sobre o espaço são também ações sobre a duração. Rodin tem aqui uma frase profunda: "É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não pára".[36]

35. A. Rodin, *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell* (Paris: Grasset, 1911). [Ed. bras.: *A arte*, trad. Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.]
36. Id., ibid, p. 86. Rodin emprega a palavra "metamorfose", citada mais adiante.

A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo torna a fechar em seguida, ela destrói a ultrapassagem, a imbricação, a "metamorfose" do tempo, que a pintura, ao contrário, torna visíveis, porque os cavalos têm dentro deles o "deixar aqui, ir ali",[37] porque têm um pé em cada instante. A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas. Há algumas mais sutis que aquelas de que fala Rodin: toda carne, e mesmo a do mundo, irradia-se fora de si mesma. Mas, quer se prefira, segundo as épocas e segundo as escolas, o movimento manifesto ou o monumental, a pintura jamais está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal.

Talvez agora se perceba melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim.

Os pintores sempre o souberam. Da Vinci[38] invoca uma "ciência pictórica" que não fala por palavras (e muito menos por números), mas por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que no entanto se comunica por elas "a todas as gerações do universo". Essa ciência silenciosa, que, dirá Rilke a propósito de Rodin, faz passar à obra as formas das coisas "não deslacradas",[39] vem do olho e se dirige ao olho. Há que compreender o olho como a "janela da alma". "O olho [...] pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de tal excelência que todo aquele que se resignasse à sua perda se privaria de conhecer todas as obras da natureza cuja visão faz a alma ficar contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe apresentam a infinita variedade da criação: quem os perde abandona essa alma numa escura prisão onde cessa toda esperança de rever o sol, luz do universo." O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol. Um cartesiano pode crer que o mundo existente não é visível, que a única luz é a do espírito, que toda visão se faz em

37. Henri Michaux.

38. Citado por Robert Delaunay, op. cit., p. 175.

39. Rilke, *Auguste Rodin* (Paris: Emile-Paul, 1928), p. 150. [Ed. bras.: *Auguste Rodin*, trad. Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.]

Deus. Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo, que o espírito só tenha de se ocupar com seus pensamentos ou com um outro espírito. Ele aceita com todas as suas dificuldades o mito das janelas da alma: é preciso que aquilo que é sem lugar seja adstrito a um corpo, e mais: seja iniciado por ele a todos os outros e à natureza. É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, e que mesmo nosso poder de imaginarmo-nos alhures – "Estou em Petersburgo em minha cama, em Paris, meus olhos vêem o sol" –,[40] de visarmos livremente, onde quer que estejam, seres reais, esse poder recorre ainda à visão, reemprega meios que obtemos dela. Somente ela nos ensina que seres diferentes, "exteriores", alheios um ao outro, existem no entanto absolutamente *juntos*, em "simultaneidade" – mistério que os psicólogos manejam como uma criança maneja explosivos. Robert Delaunay diz concisamente: "A estrada de ferro é a imagem do sucessivo que se aproxima do paralelo: a paridade dos trilhos".[41] Os trilhos que convergem e não convergem, que convergem *para* permanecerem equidistantes mais além, o mundo que é segundo minha perspectiva para ser independente de mim, que é para mim a fim de ser sem mim, de ser mundo. O "quale visual"[42] me dá e é o único a me dar a presença daquilo que não sou eu, daquilo que simples e plenamente é. Ele o faz porque, como textura, é a concreção de uma universal visibilidade, de um único Espaço que separa e reúne, que sustenta toda coesão (inclusive a do passado e do futuro, já que ela não existiria se eles não fizessem parte do mesmo Espaço). Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência. "Em sua época, nossos antípodas de ontem, os impressionistas, tinham toda a razão de estabelecer sua morada entre os rebentos e as brenhas do espetáculo cotidiano.

40, 41, 42. Robert Delaunay, op. cit., pp. 115 e 110.

Quanto a nós, nosso coração bate por nos levar às profundidades [...] Essas estranhezas se tornarão [...] realidades [...] Porque, em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, anexam-lhes ainda a parte do invisível percebida ocultamente."[43] Há aquilo que atinge o olho de frente, as propriedades frontais do visível – mas também aquilo que o atinge por baixo, a profunda latência postural na qual o corpo se ergue para ver – e há aquilo que atinge a visão por cima, todos os fenômenos do vôo, da natação, do movimento, em que ela participa, não mais do peso das origens, mas dos desempenhos livres.[44] O pintor, através dela, toca portanto as duas extremidades. No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa suscitação, sua mão "não é senão o instrumento de uma longínqua vontade". A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser. "Um certo fogo quer viver, ele desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, atinge o suporte e o invade, depois fecha, faísca saltadora, o círculo que devia traçar: retorna ao olho e mais além."[45] Nesse circuito não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza e começa o homem ou a expressão. É portanto o Ser mudo que vem ele próprio manifestar seu sentido. Eis por que o dilema da figuração e da não-figuração está mal colocado: é ao mesmo tempo verdadeiro e sem contradição que nenhuma uva jamais foi o que é na pintura mais figurativa, e que nenhuma pintura, mesmo abstrata, pode eludir o Ser, que a uva do Caravaggio é a uva mesma.[46] Essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão. E, para dar a fórmula ontológica da pintura, quase nem é preciso forçar as palavras do pintor, já que Klee escrevia aos trinta e sete anos estas palavras que foram gravadas em seu túmulo: "Sou inapreensível na imanência [...]".[47]

43. Klee, *Conférence d'Iéna*, 1924, conforme W. Grohmann, op. cit. p. 365.
44. Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, conforme G. Di San Lazzaro, *Klee*.
45. Klee, citado por W. Grohmann, op. cit., p. 99.
46. A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage* (Paris: Minuit, 1959), e Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne* (Paris: NRF, 1960).
47. Klee, *Journal*, op. cit.

V

Já que profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia são ramos do Ser, e cada um deles pode trazer consigo toda a ramagem, não há em pintura "problemas" separados, nem caminhos verdadeiramente opostos, nem "soluções" parciais, nem progressos por acumulação, nem opções sem retorno. Jamais está excluído que o pintor retome um dos emblemas que havia afastado, obviamente fazendo-o falar de outro modo: os contornos de Rouault não são os contornos de Ingres. A luz – "velha sultana, diz Georges Limbour, cujos encantos murcharam no começo deste século" –,[48] expulsa inicialmente da matéria pelos pintores, reaparece enfim em Dubuffet com uma certa textura da matéria. Jamais se está ao abrigo desses retornos. Nem das convergências menos esperadas: há fragmentos de Rodin que são estátuas de Germaine Richier, *porque eles eram escultores*, isto é, estavam ligados a uma mesma e única rede do Ser. Pela mesma razão, nada jamais é adquirido. Ao "trabalhar" um de seus problemas prediletos, ainda que o do veludo ou da lã, o verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros. Mesmo quando parece ser parcial, sua investigação é sempre total. No momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo. E assim, o que descobriu, ele ainda não o tem, deve ainda ser buscado, a descoberta é o que chama outras pesquisas. A idéia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é desprovida de sentido. Mesmo daqui a milhões de anos, o mundo, para os pintores, se os houver, ainda estará por pintar, ele findará sem ter sido acabado. Panofsky mostra que os "problemas" da pintura, os que imantam sua história, são com freqüência resolvidos de viés, não na linha das pesquisas que a princípio os havia formulado, mas sim quando os pintores, no fundo do impasse, parecem esquecê-los, deixam-se atrair por outra coisa, e de repente, em plena distração, os reencontram e transpõem

48. G. Limbour, *Tableau bon levain, à vous de cuire la pâte: l'art brut de Jean Dubuffet* (Paris: René Drouin, 1953).

o obstáculo. Essa historicidade secreta que avança no labirinto por desvios, transgressão, imbricação e arrancadas súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas que o que ele quer está aquém dos objetivos e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade *útil*.

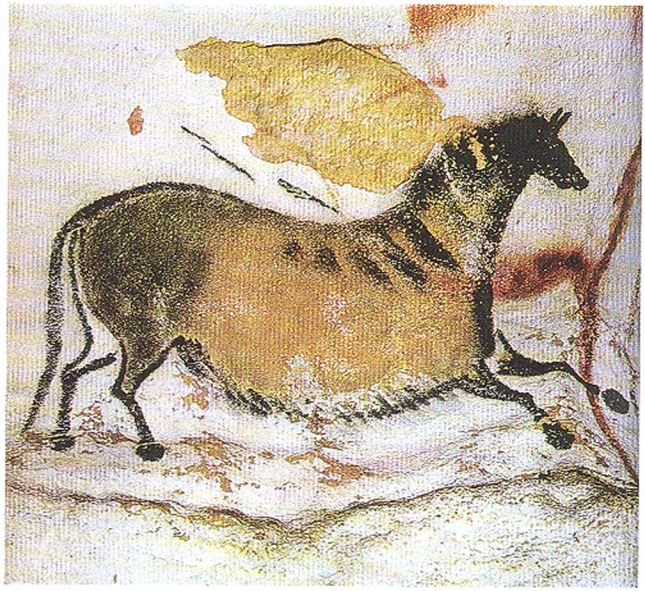
Somos tão fascinados pela idéia clássica da adequação intelectual que esse "pensamento" mudo da pintura nos dá às vezes a impressão de um vão redemoinho de significações, de uma fala paralisada ou abortada. E se nos respondem que nenhum pensamento se separa inteiramente de um suporte, que o único privilégio do pensamento falante é ter tornado o seu manejável, que as figuras da literatura e da filosofia tampouco são como as da pintura realmente adquiridas, não se acumulam num tesouro estável, e que mesmo a ciência ensina a reconhecer uma zona "fundamental" povoada de seres espessos, abertos, dilacerados, impróprios a ser tratados exaustivamente, como a "informação estética" dos cibernéticos ou os "grupos de operações" físico-matemáticos, e, enfim, que não estamos em parte alguma em condições de fazer um balanço objetivo nem de pensar um progresso em si, que é toda a história humana que num certo sentido é estacionária, então, diz o entendimento, como Lamiel, *é só isso?* Será o mais alto ponto da razão constatar que o chão desliza sob nossos passos, chamar pomposamente de interrogação um estado de estupor continuado, de pesquisa um caminho em círculo, de Ser o que nunca é inteiramente?

Mas essa decepção é a do falso imaginário, que reclama uma positividade que preencha exatamente seu vazio. É o lamento de não ser tudo. Lamento que nem sequer é inteiramente fundado. Pois, se nem em pintura nem alhures podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações ou falar de progresso, não é que algum destino nos retenha atrás, é antes que, em certo sentido, a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro. Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida.

Le Tholonet, julho-agosto de 1960.

Ilustrações

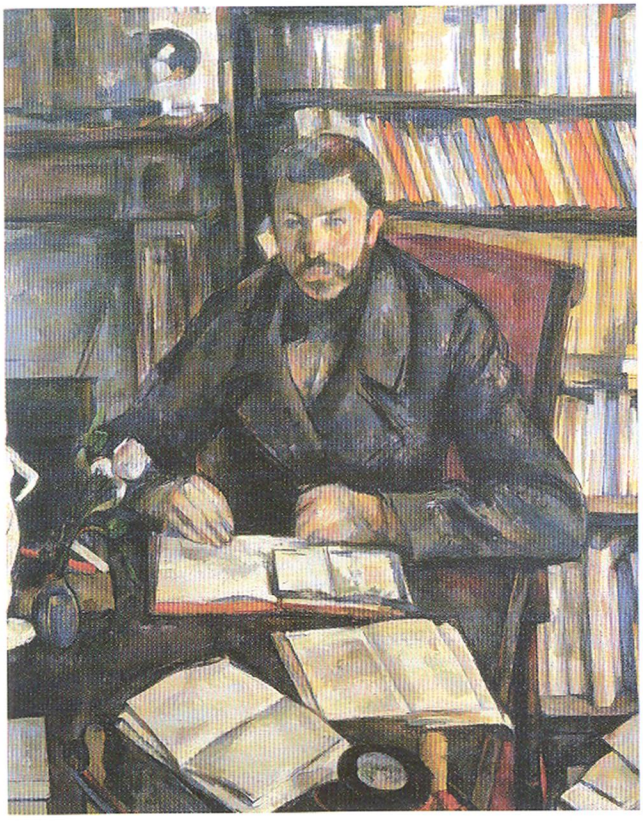
1 Leonardo da Vinci, *A Virgem e o Menino com Sant'Ana*, 1508, óleo sobre madeira, 168 x 130 cm.



2 Detalhe de pintura parietal, c. séc. XVI a.C, gruta de Lascaux, Montignac.

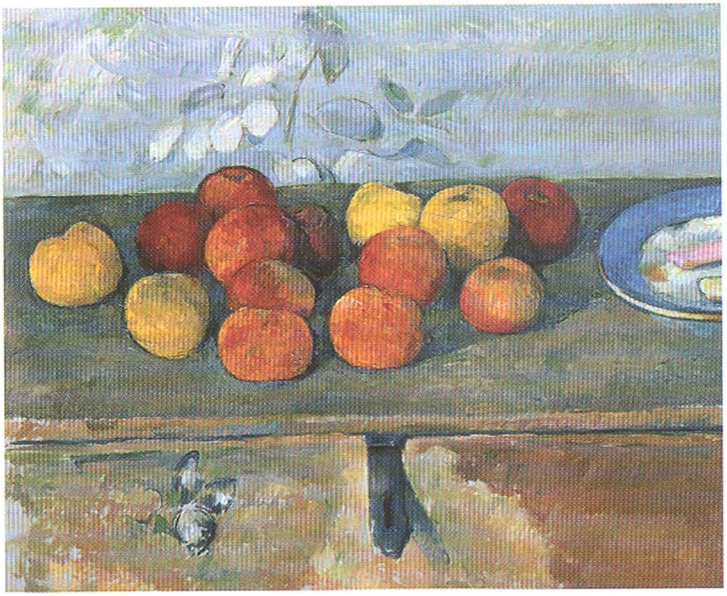
3 Filippo Brunelleschi, cúpula de Santa Maria del Fiore, 1420-36, Florença.

4 Rembrandt van Rijn, *A ronda noturna*, 1642, óleo sobre tela, 363 x 437 cm.



5 Paul Cézanne, *Retrato de Gustave Geffroy*, 1895-6, óleo sobre tela, 116 x 89 cm.

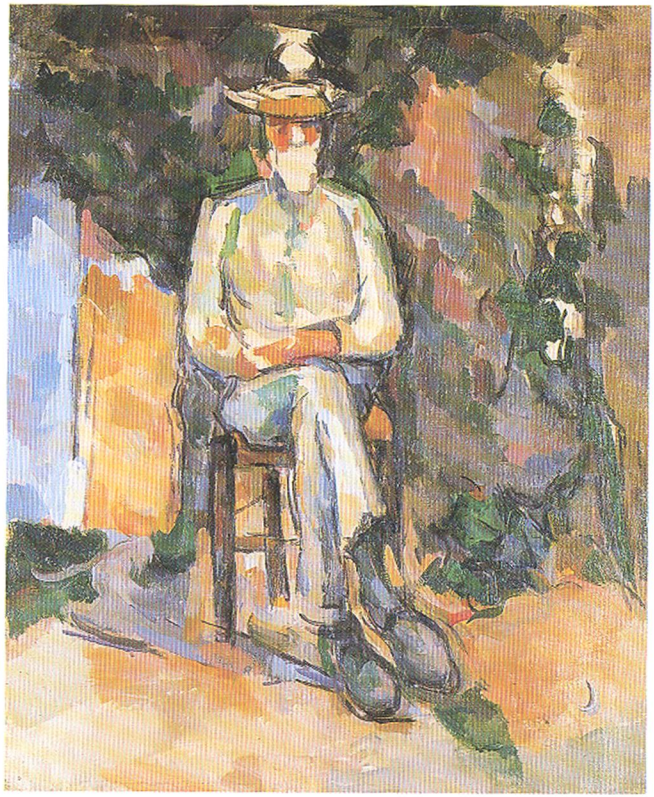
6 Paul Cézanne, *Madame Cézanne na cadeira amarela*, 1888-90, óleo sobre tela, 81 x 65 cm.



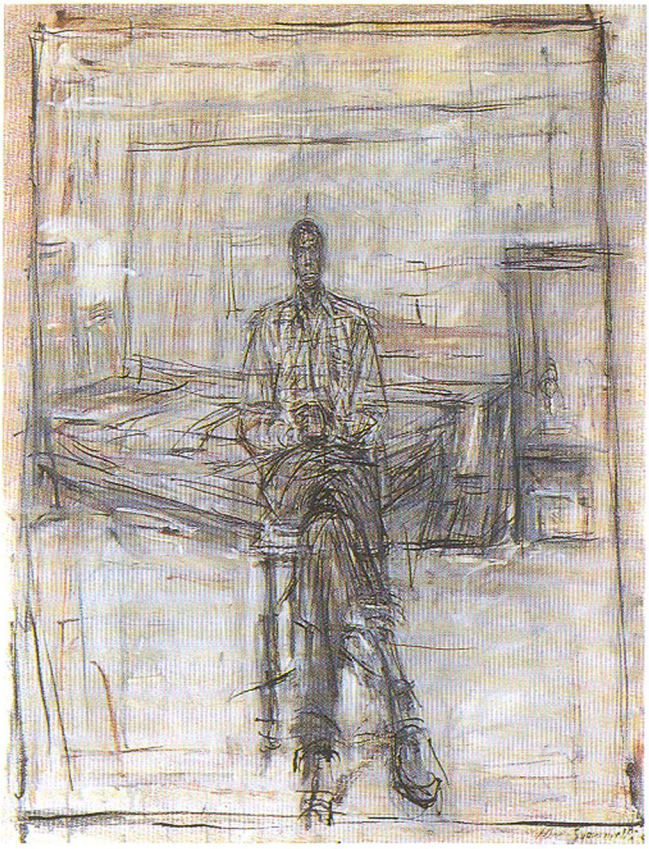
7 Paul Cézanne, *Maçãs e biscoitos*, 1879-80, óleo sobre tela, 46 x 55 cm.

8 Paul Cézanne, *O lago de Annecy*, 1896, óleo sobre tela, 65 x 81 cm.

9 Paul Cézanne, *A montanha Santa Vitória*, 1892-95, óleo sobre tela, 71 x 90 cm.

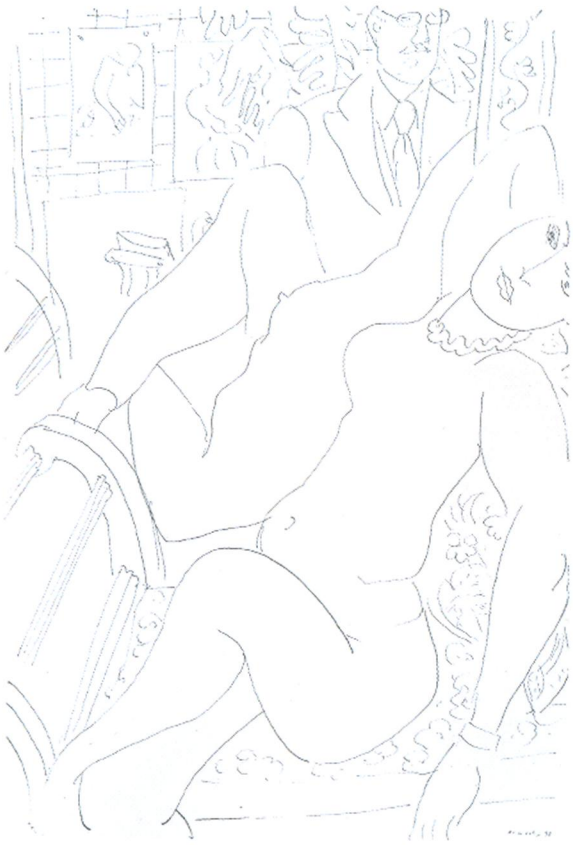


10 Paul Cézanne, *O jardineiro Vallier*, 1906, óleo sobre tela, 65 x 54,5 cm.



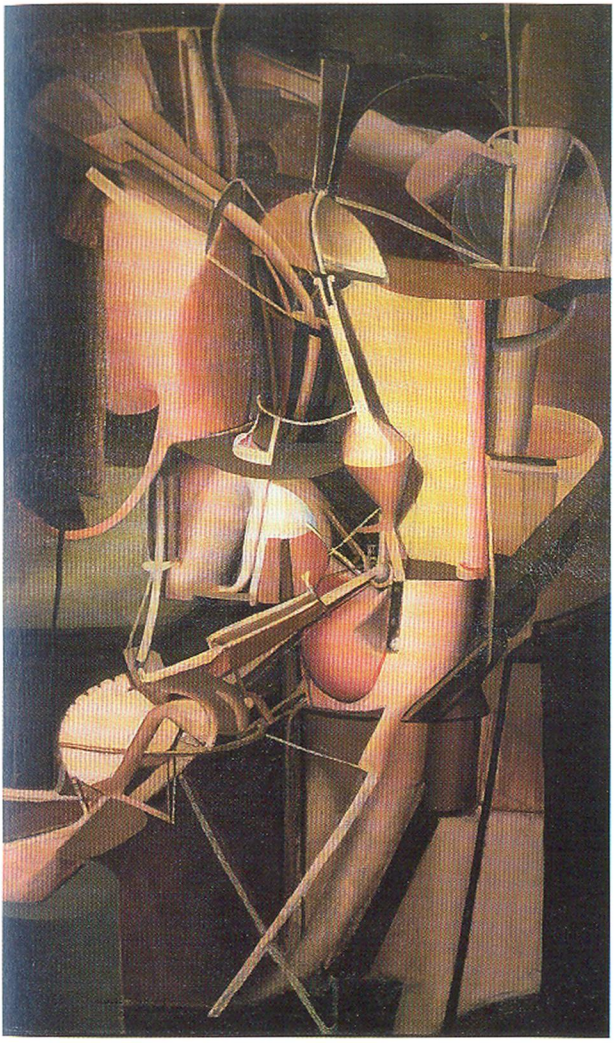
11 Alberto Giacometti, *Diego sentado no atelié*, 1949, óleo sobre tela, 81 x 64,5 cm.

12 Pierre-Auguste Renoir, *Lavadeiras*, c. 1912, 73 x 92 cm.



13 Henri Matisse, *Artista e modelo refletidos no espelho*, 1937, tinta a bico-de-pena sobre papel, 61 x 41 cm.

14 Auguste Rodin, *Homem andando*, 1877, bronze, altura 84 cm.



15 Marcel Duchamp, *Noiva*, 1912, óleo sobre tela, 89,5 x 55 cm.

16 Paul Klee, *Park bei Lu (Zern)*, 1938, óleo sobre tela, 100 x 70 cm.

A LINGUAGEM INDIRETA E AS VOZES DO SILÊNCIO

A linguagem indireta e as vozes do silêncio*

A Jean-Paul Sartre

O que aprendemos em Saussure foi que os signos um a um nada significam, que cada um deles expressa menos um sentido do que marca um desvio de sentido entre si mesmo e os outros. Como se pode dizer o mesmo destes, a língua é feita de diferenças sem termos, ou, mais exatamente, os termos nela são engendrados apenas pelas diferenças que aparecem entre eles. Idéia difícil, pois o bom senso responde que, se o termo A e o termo B não tivessem o menor sentido, não se vê como haveria contraste de sentido entre eles, e se realmente a comunicação fosse do todo da língua falada para o todo da língua ouvida, seria preciso saber a língua para aprendê-la... mas a objeção é do mesmo gênero que os paradoxos de Zenão: como eles, mediante o exercício do movimento, ela é superada mediante o uso da palavra. E essa espécie de círculo que faz com que a língua se preceda naqueles que a aprendem, ensine-se a si mesma e sugira a própria decifração talvez seja o prodígio que define a linguagem.

A língua é aprendida e, nesse sentido, somos realmente obrigados a ir das partes ao todo. O todo, que é primeiro em Saussure, não pode ser o todo explícito e articulado da língua completa, tal como o registram as gramáticas e os dicionários. Também não tem em vista uma totalidade lógica como a de um sistema filosófico cujos elementos podem (em princípio) ser todos deduzidos de uma única idéia. Já que ele justamente está recusando aos signos qualquer outro sentido que não "diacrítico", não pode fundamentar a língua num sistema de idéias

* Publicado originalmente em *Les Temps modernes*, jul. 1952, pp. 2113-44; ago. 1952, pp. 70-94.

positivas. A unidade de que fala é unidade de coexistência, como a dos elementos de uma abóbada que se escoram mutuamente. Num conjunto desse gênero, as partes aprendidas da língua valem de imediato como um todo, e os progressos ocorrerão menos por adição e justaposição do que pela articulação interna de uma função já completa à sua maneira. De há muito sabemos que a palavra, na criança, funciona de início como frase, e talvez até certos fonemas como palavras. Mas a lingüística de hoje pensa mais precisamente a unidade da língua isolando na origem das palavras – talvez mesmo das formas e do estilo – princípios "opositivos" e "relativos", aos quais a definição saussuriana do signo aplica-se com mais rigor ainda do que às palavras, porquanto aí se trata de componentes da linguagem que por si sós não têm sentido assinalável e têm por única função tornar possível a discriminação dos signos propriamente ditos. Ora, essas primeiras oposições fonêmicas podem realmente ser lacunares, poderão realmente enriquecer-se depois com outras dimensões e a cadeia verbal encontrará outros meios de diferenciar-se de si mesma; o importante é que os fonemas são desde o início variações de um único aparelho de palavra, e com eles a criança parece ter "apanhado" o princípio de uma diferenciação mútua dos signos e adquirido ao mesmo tempo o *sentido do signo*. Pois as oposições fonêmicas – contemporâneas das primeiras tentativas de comunicação – aparecem e desenvolvem-se sem relação alguma com o balbucio, amiúde reprimido por elas, que em todo caso não conserva a partir daí senão uma existência marginal e cujos materiais não são integrados ao novo sistema da palavra verdadeira, como se não fosse o mesmo possuir um som a título de elemento do balbucio, que se dirige apenas a si, e como momento de um empreendimento de comunicação. Logo, pode-se por isso dizer que a criança *fala* e depois aprenderá apenas a aplicar diversamente o princípio da palavra. A intuição de Saussure se precisa: com as primeiras oposições fonêmicas a criança inicia-se na ligação lateral do signo com o signo como fundamento de uma relação final do signo com o sentido – na forma especial que recebeu na língua em questão. Se os fonologistas conseguem estender a análise além das palavras, às formas, à sintaxe e até às diferenças estilísticas, é a língua inteira como estilo de

expressão, como maneira única de utilizar-se da palavra, que é antecipada pela criança como as primeiras oposições fonêmicas. O todo da língua falada à sua volta a tragaria como um turbilhão, a tentaria por suas articulações internas e a conduziria *quase* até o momento em que todo esse ruído significará algo. A incansável confirmação da cadeia verbal por si mesma, a emergência um dia irrecusável de uma certa gama fonêmica segundo a qual o discurso é visivelmente composto, forçariam afinal a criança a passar para o lado daqueles que falam. Só a língua como um todo permite compreender como a linguagem atrai a criança para si e como esta consegue entrar nesse domínio cujas portas, era de acreditar, só se abrem do interior. É porque o signo é de imediato diacrítico, é porque se compõe e se organiza consigo mesmo, que ele tem um interior e acaba por reclamar um sentido.

Esse sentido nascente na borda dos signos, essa iminência do todo nas partes encontram-se em toda a história da cultura. Há o momento em que Brunelleschi constrói a cúpula da catedral de Florença numa relação definida com a configuração do local. Caberá dizermos que rompeu com o espaço fechado da Idade Média e descobriu o espaço universal do Renascimento?[1] Mas ainda há muito que fazer para passar de *uma* operação da arte para o emprego deliberado do espaço como meio de universo. Caberá dizermos que tal espaço ainda não está presente aí? Mas Brunelleschi construíra um estranho aparelho[2] em que duas vistas do Batistério e do Palácio da Senhoria, com as ruas e as praças que os emolduram, refletiam-se num espelho, enquanto um tabuleiro de metal polido projetava ali a luz do céu. Portanto havia nele uma busca, uma questão do espaço. Assim também há a mesma dificuldade de dizer quando começa o número generalizado na história das matemáticas: em si (isto é, como fala Hegel, para nós que o projetamos nela), ele já se encontra no numero fracionário, que, antes do número algébrico, insere o número inteiro numa série contínua – mas está aí como que à revelia, não está aí para si. Do mesmo modo devemos

1. Pierre Francastel, *Peinture et société* (Lyon: Audin, 1951), pp. 17 e ss. [Ed. bras.: *Pintura e sociedade*, trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.]
2. Id., ibid., pp. 17 e ss.

renunciar a fixar o momento em que o latim tornou-se francês, porque as formas gramaticais começam a ser eficazes e a delinear-se antes de serem empregadas sistematicamente, porque a língua às vezes permanece muito tempo pregnante das transformações que vão advir e porque nela a enumeração dos meios de expressão não tem sentido, pois aqueles que caem em desuso continuam a levar uma vida diminuída e o lugar daqueles que os vão substituir por vezes já está marcado, ainda que na forma de uma lacuna, de uma necessidade ou de uma tendência. Mesmo quando é possível datar a emergência de um *princípio para si*, este estava antes presente na cultura a título de obsessão ou de antecipação, e a tomada de consciência que o coloca como significação explícita apenas lhe completa a longa incubação num sentido operante. Ora, essa tomada de consciência nunca está concluída: o espaço do Renascimento, por sua vez, mais tarde será pensado como um caso muito particular do espaço pictural possível. Portanto, a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido nunca está terminada. Aquilo a que chamamos com razão nossa verdade, sempre o contemplamos apenas num contexto de signos que datam o nosso saber. Sempre lidamos apenas com arquiteturas de signos cujo sentido não pode ser posto à parte, pois ele nada mais é senão a maneira pela qual aqueles se comportam um em relação ao outro, pela qual se distinguem um do outro – sem que tenhamos sequer a consolação melancólica de um vago relativismo, já que cada uma dessas operações é realmente uma verdade e estará salva na verdade mais compreensiva do futuro...

No tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo como o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras. Isso nos proíbe de conceber, como estamos habituados, a distinção e a união da linguagem e de seu sentido. Julga-se o sentido transcendente por princípio aos signos, como o seria o pensamento a índices sonoros ou visuais – e julga-se imanente aos signos pelo fato de, tendo uma vez por todas cada um deles o *seu* sentido, não poder insinuar nenhuma opacidade entre ele e nós, nem sequer fazer-nos pensar: os signos só teriam uma função de advertência, advertiriam o ouvinte a considerar um de *seus* pensamentos. Na verdade, não é assim

que o sentido habita a cadeia verbal, nem assim que se distingue dela. Se o signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala. Para compreendê-la, não temos de consultar algum léxico interior que nos proporcionasse, com relação às palavras ou às formas, puros pensamentos que estas recobririam: basta que nos deixemos envolver por sua vida, por seu movimento de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloqüente. Logo, há uma opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem, e o sentido só aparece nela engastado nas palavras. Como a charada, só é compreendida mediante a interação dos signos, que considerados à parte são equívocos ou banais, e apenas reunidos adquirem sentido. Tanto naquele que fala como naquele que escuta, ela é completamente diferente de uma técnica de cifração ou decifração para significações já prontas: primeiro é necessário que ela as faça existir a título de entidades referenciáveis, instalando-as no entrecruzamento dos gestos lingüísticos como aquilo que estes mostram de comum acordo. Nossas análises do pensamento fazem como se, antes de ter encontrado as suas palavras, ele já fosse uma espécie de texto ideal que nossas frases procurariam *traduzir*. Mas o próprio autor não tem nenhum texto que possa confrontar com seu escrito, nenhuma linguagem antes da linguagem. Se sua palavra o satisfaz, é por um equilíbrio cujas condições ela própria define, por uma perfeição sem modelo. Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não-ditas. O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. Por isso também a transpõe como o gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na

medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos "signos" rumo ao sentido deles. E nada mais nos separa desse sentido: a linguagem não *pressupõe* a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospecções e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas.

Ora, se eliminarmos da mente a idéia de um *texto original* de que a nossa linguagem seria a tradução ou a versão cifrada, veremos que a idéia de uma expressão *completa* é destituída de sentido, que toda linguagem é indireta ou alusiva, é, se se preferir, silêncio. A relação do sentido com a palavra já não pode ser essa correspondência ponto por ponto que sempre temos em vista. Saussure observa ainda que ao dizer *the man I love* o inglês se exprime tão completamente como o francês ao dizer *l'homme "que" j'aime* (o homem *que* amo). O pronome relativo, dirão, não é expresso pelo inglês. A verdade é que, em vez de sê-lo por uma palavra, é por um branco entre as palavras que entra na linguagem. Nem mesmo digamos que está subentendido. Essa noção do subentendido exprime ingenuamente a nossa convicção de que uma língua (geralmente a nossa língua natal) conseguiu captar em suas formas as próprias coisas, e qualquer outra língua, se também quiser atingi-las, deverá usar pelo menos tacitamente instrumentos do mesmo tipo. Ora, se para nós o francês alcança as próprias coisas, sem dúvida não é que tenha copiado as articulações do ser: ele tem uma palavra distinta para exprimir a relação, mas não marca a função complemento por uma desinência especial: poderíamos dizer que subentende a declinação, que o alemão exprime (e o aspecto, que o russo exprime, e o optativo, que o grego exprime). Se o francês nos parece calcado nas coisas, não é que o seja, é que nos dá essa ilusão pelas relações internas de signo a signo. Mas *the man I love* consegue-o do mesmo modo. A ausência de signo pode ser um signo e a expressão não é o ajustamento de um elemento do discurso a cada elemento do sentido, mas sim uma operação da linguagem

sobre a linguagem que instantaneamente se descentraliza para seu sentido. Dizer não é colocar uma palavra sob cada pensamento: se o fizéssemos, nunca nada seria dito, não teríamos a impressão de viver na linguagem e ficaríamos no silêncio, porque o signo se apagaria logo diante de um sentido que seria o seu, e o pensamento nunca encontraria senão pensamentos: aquele que ele quer exprimir e aquele que formaria de uma linguagem inteiramente explícita. Pelo contrário, por vezes temos a impressão de que um pensamento foi *dito* – não substituído por índices verbais, mas incorporado nas palavras e tornado disponível nelas – e por fim há um poder das palavras, porque, trabalhando umas contra as outras, são perseguidas à distância pelo pensamento como as marés pela lua, e nesse tumulto evocam o seu sentido muito mais imperiosamente do que se cada uma delas restituísse somente uma significação enfraquecida da qual seria o índice indiferente e predestinado. A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa. Assim como a álgebra faz levar em conta grandezas que não sabemos o que são, a fala diferencia significações das quais cada uma isoladamente não é conhecida, sendo à força de tratá-las como conhecidas, de dar-nos um retrato abstrato delas e de suas relações recíprocas, que acaba por impor-nos, repentinamente, a mais precisa identificação. A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele. Traz seu sentido como o rastro de um passo significa o movimento e o esforço de um corpo. Distingamos o uso empírico da linguagem já elaborada e o uso criador, do qual o primeiro, aliás, só pode ser um resultado. O que é palavra no sentido da linguagem empírica – isto é, a chamada oportuna de um signo preestabelecido – não o é com relação à linguagem autêntica. É, como disse Mallarmé, a moeda gasta que colocam em silêncio na minha mão. Pelo contrário, a palavra verdadeira, aquela que significa, que torna enfim presente a "ausente de todos os buquês" e liberta o sentido cativo na coisa, não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum. A linguagem é por si oblíqua e autônoma e, se lhe acontece significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado da sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o

escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido.

Se isso é verdade, sua operação não é muito diferente daquela do pintor. Diz-se geralmente que o pintor nos atinge através do mundo tácito das cores e das linhas, dirige-se a um poder de decifração informulado em nós que, justamente, só controlaremos depois de tê-lo exercido cegamente, depois de ter amado a obra. O escritor, ao contrário, instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação dos signos que nos propõe. Mas, como é isso, se a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas palavras? Tanto pelo que não "diz" quanto pelo que "diz"? Se há, oculta na linguagem empírica, uma linguagem na segunda potência, na qual de novo os signos levam a vida vaga das cores, e na qual as significações não se libertam totalmente da relação recíproca dos signos?

O ato de pintar tem duas faces: há o borrão ou o traço de cor que são colocados num ponto da tela, e há o efeito deles no conjunto, sem medida em comum com eles, já que não são quase nada e bastam para mudar um retrato ou uma paisagem. Quem observasse o pintor de muito perto, com o nariz em seu pincel, só veria o avesso de seu trabalho. O avesso é um fraco movimento do pincel ou da pena de Poussin, o direito é a passagem do sol que esse movimento desencadeia. Filmou-se em câmara lenta o trabalho de Matisse. A impressão era tão prodigiosa que o próprio Matisse, dizem, ficou comovido. Esse mesmo pincel que, visto a olho nu, saltava de um ato para outro, podia-se vê-lo meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário. Há, claro, algo de artificial nessa análise, e Matisse estaria enganado se, com base no filme, acreditasse que naquele dia tinha realmente optado entre todos os traçados possíveis e resolvido, como o deus de Leibniz, um imenso problema de mínimo ou de máximo; ele não era demiurgo, era homem. Não considerou, com o olhar da mente, todos os gestos possíveis, e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando-lhe a

escolha. É a câmara lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão do homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar. Resolveu com um gesto simples o problema que mais tarde parece implicar um número infinito de dados, como, segundo Bergson, a mão na limalha de ferro obtém de uma só vez o arranjo complicado que a sucederá. Tudo se passou no mundo humano da percepção e do gesto, e se a câmara nos dá uma versão fascinante do acontecimento, é por nos fazer acreditar que a mão do pintor operava no mundo físico em que é possível uma infinidade de opções. Entretanto é verdade que a mão de Matisse hesitou, é verdade que houve escolha e que o traço foi escolhido de maneira a observar vinte condições esparsas pelo quadro, informuladas, informuláveis para qualquer outro que não Matisse, porquanto não estavam definidas e impostas senão pela intenção de fazer *aquele quadro que ainda não existia.*

Acontece o mesmo com a palavra verdadeiramente expressiva e, portanto, com qualquer linguagem em sua fase de estabelecimento. A palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida, como se vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto o qual justamente está em vias de escrever. Se quisermos fazer-lhe justiça, teremos de evocar algumas daquelas que poderiam estar em seu lugar, e foram rejeitadas, sentir como teriam atingido e agitado de outro modo a cadeia da linguagem, a que ponto esta palavra era realmente a única possível, se essa significação devia vir ao mundo... Enfim, temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam. Há, para as expressões já adquiridas, um sentido direto, que corresponde ponto por ponto a torneios, formas, palavras instituídas. Aparentemente, não há lacuna aqui, nenhum silêncio falante. Mas o sentido das expressões que se estão realizando não pode ser desse tipo: é um sentido lateral ou oblíquo, que se insinua entre as palavras – é uma outra maneira de sacudir o aparelho

da linguagem ou da narrativa para arrancar-lhe um som novo. Se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, *olhá-la* como os surdos olham aqueles que estão falando, comparar a arte da linguagem com as outras artes de expressão, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. É possível que o sentido da linguagem tenha um privilégio decisivo, mas é tentando o paralelo que perceberemos aquilo que talvez o torne impossível ao final. Comecemos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo.

* * *

Malraux observa que a pintura e a linguagem são comparáveis apenas quando as afastamos daquilo que "representam" para reuni-las na categoria da expressão criadora. É então que se reconhecem mutuamente como duas figuras da mesma tentativa. Durante séculos os pintores e os escritores trabalharam sem suspeitar de seu parentesco. Mas é um fato que conheceram a mesma aventura. A arte e a poesia são inicialmente consagradas à cidade, aos deuses, ao sagrado, vêem nascer o seu próprio milagre apenas no espelho de uma potência exterior. Ambas conhecem mais tarde uma idade clássica que é a secularização da idade do sagrado: a arte torna-se então a representação de uma natureza que, quando muito, pode embelezar, mas segundo receitas que a própria natureza lhe ensina; como pretendia La Bruyère, o único papel da palavra é encontrar a expressão justa designada de antemão a cada pensamento por uma linguagem das próprias coisas, e esse duplo recurso a uma arte anterior à arte prescreve à obra um certo ponto de perfeição, de acabamento ou de plenitude que a imporá ao assentimento de todos como as coisas que são muito evidentes. Malraux analisou bem esse preconceito "objetivista" que a arte e a literatura modernas questionam – mas talvez não tenha ponderado em que profundidade ele se enraíza, talvez lhe tenha concedido precipitadamente o campo do mundo visível, talvez seja isso que o leva a definir pelo contrário a pintura moderna

como volta ao sujeito – ao "monstro incomparável" – e a escondê-la numa vida secreta fora do mundo... Cumpre retomar a sua análise.

Portanto, o privilégio da pintura a óleo que permite, melhor do que qualquer outra, atribuir a cada elemento do objeto ou do rosto humano um representante pictural distinto, a busca de signos que possam dar a ilusão da profundidade ou do volume, a do movimento, das formas, dos valores táteis e das diferentes espécies de matéria (basta pensar nos pacientes estudos que levaram à perfeição a representação do veludo), esses processos, esses segredos aumentados a cada geração são os elementos de uma técnica geral da *representação* que, no limite, atingiria a própria coisa, o próprio homem, que se imagina não poderem conter acaso ou indecisão, e cujo funcionamento soberano a pintura quer igualar. Nessa direção foram dados passos sobre os quais não há como voltar. A carreira de um pintor, as produções de uma escola, o próprio desenvolvimento da pintura dirigem-se para obras-primas nas quais é por fim obtido o que até então era procurado, obras-primas que, ao menos provisoriamente, tornam inúteis as tentativas anteriores e marcam um progresso da pintura. A pintura quer ser tão convincente como as coisas e não pensa poder atingir-nos a não ser como elas: impondo a *nossos sentidos* um espetáculo irrecusável. Em princípio confia no aparelho da percepção, considerado como um meio natural e dado de comunicação entre os homens. Não temos todos olhos, que funcionam quase da mesma maneira? E se o pintor soube descobrir signos suficientes da profundidade ou do veludo, não teremos todos, ao olhar o quadro, o mesmo espetáculo, que rivaliza com a natureza?

Acontece que os pintores clássicos eram pintores e nenhuma pintura clássica jamais consistiu em simplesmente representar. Malraux indica que a concepção moderna da pintura – como expressão criadora – foi maior novidade para o público do que para os próprios pintores, que sempre a praticaram mesmo que não lhe fizessem a teoria. É isso que faz com que as obras clássicas tenham um sentido diferente e talvez mais sentido do que os pintores julgavam, com que muitas vezes elas antecipem uma pintura liberta de seus cânones e permaneçam os intercessores adequados de qualquer iniciação à pintura. No momento

mesmo em que, com olhos fixos no mundo, julgavam pedir-lhe o segredo de uma representação suficiente, elas operavam sem saber essa *metamorfose* de que mais tarde a pintura tornou-se consciente. Mas então não se pode definir a pintura clássica pela representação da natureza ou pela referência a "nossos sentidos", nem portanto a pintura moderna pela referência ao subjetivo. Já a percepção dos clássicos se prendia à cultura deles, a nossa cultura ainda pode informar a nossa percepção do visível; não se deve abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem encerrar a pintura moderna no reduto do indivíduo, não se tem de escolher entre o mundo e a arte, entre os "nossos sentidos" e a pintura absoluta: estão todos entrelaçados.

Malraux fala às vezes como se os "dados dos sentidos" nunca tivessem variado através dos séculos, e como se, enquanto a pintura referia-se a eles, a perspectiva clássica se impusesse. No entanto é certo que tal perspectiva é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar à sua frente o mundo percebido, e não seu decalque. É uma interpretação facultativa da visão espontânea, não porque o mundo percebido desminta as suas leis e imponha outras, mas antes porque não exige nenhuma e não é da ordem das leis. Na percepção livre, os objetos escalonados em profundidade não possuem nenhuma "grandeza aparente" definida. Nem mesmo se deve dizer que a perspectiva "nos engana" e que os objetos afastados são "maiores" a olho nu do que o faria acreditar sua projeção num desenho ou numa fotografia – pelo menos não dessa grandeza que seria uma medida comum aos longes e aos planos mais próximos. A grandeza da lua no horizonte não é mensurável por certo número de partes alíquotas da moeda que tenho na mão, trata-se de uma "grandeza-à-distância", de uma espécie de qualidade que adere à lua como o quente e o frio a outros objetos. Encontramo-nos aqui na ordem das "ultracoisas" de que fala H. Wallon, as quais não se dispõem, com os objetos próximos, numa única perspectiva graduada. Passada uma certa grandeza e uma certa distância, vem o absoluto da grandeza em que todas as "ultracoisas" se juntam, sendo esta a razão de as crianças dizerem que o sol é "grande como uma casa". Se quero voltar daí à perspectiva, preciso deixar de perceber o todo livremente, preciso circunscrever a minha

visão, determinar, num padrão de medida que tenho, aquilo a que chamo a "grandeza aparente" da lua e da moeda e afinal transportar essas medidas para o papel. Mas enquanto isso o mundo percebido desapareceu, e com ele a simultaneidade verdadeira dos objetos, que não é sua inclusão pacífica numa única escala de grandeza. Quando via a moeda e a lua ao mesmo tempo, meu olhar tinha de se fixar numa das duas, e então a outra aparecia para mim à margem – "objeto pequeno-visto-de-perto" ou "objeto grande-visto-de-longe" – incomensurável como o primeiro. O que transporto para o papel não é essa coexistência das coisas percebidas, a rivalidade delas diante de meu olhar. Encontro o meio de arbitrar o seu conflito, que faz a profundidade. Decido torná-las co-possíveis em um mesmo plano, e consigo isso imobilizando no papel uma série de visões locais e monoculares, sendo que nenhuma delas é sobreponível aos momentos do campo perceptivo vivo. Enquanto antes as coisas disputavam entre si meu olhar e, ancorado numa delas, eu sentia nele a solicitação das outras que as fazia coexistir com a primeira, a exigência de um horizonte e a sua pretensão à existência, construo agora uma representação em que cada coisa cessa de atrair sobre si toda a visão, faz concessões às outras e consente em ocupar no papel apenas o espaço que lhe é deixado por elas. Enquanto meu olhar, percorrendo livremente a profundidade, a altura e a largura, não estava sujeito a nenhum ponto de vista porque os adotava e os rejeitava um de cada vez, renuncio a essa ubiqüidade e decido que apenas figurará em meu desenho aquilo que poderia ser visto de um certo ponto de observação por um olho imóvel fixado num certo "ponto de fuga" de uma certa "linha de horizonte". (Modéstia enganadora, pois se renuncio ao próprio mundo lançando no papel o estreito setor de uma perspectiva, deixo também de ver como um homem, que é aberto ao mundo porque está situado nele, penso e domino a minha visão como Deus pode fazê-lo quando considera a *idéia* que tem de mim.) Enquanto eu tinha a experiência de um mundo de coisas fervilhantes, exclusivas, que não poderia ser abarcado senão mediante um percurso temporal em que cada ganho é perda ao mesmo tempo, eis que o ser inesgotável cristaliza numa perspectiva ordenada, na qual os longes se resignam a ser somente longínquos, inacessíveis e vagos como

convém, onde os objetos próximos abandonam um tanto de sua agressividade, ordenam as suas linhas interiores de acordo com a lei comum do espetáculo e já se preparam para, assim que for preciso, tornar-se longíquos – onde nada em suma retém o olhar e representa o presente. O quadro inteiro está no modo do passado ou da eternidade; tudo adquire um ar de decência e discrição; as coisas deixam de me interpelar e já não sou comprometido por elas. E, se acrescento a esse artifício o da perspectiva aérea, percebe-se a que ponto eu que pinto e aqueles que olham a minha paisagem dominamos a situação. A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal e qual a todos os homens; é a invenção de um mundo dominado, possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas que, individualmente, querem-no por inteiro. Os rostos do retrato clássico, sempre a serviço de um caráter, de uma paixão ou de um humor – sempre significantes –, os bebês e os animais da pintura clássica, tão desejosos de entrar no mundo humano, tão pouco preocupados em recusá-lo, manifestam a mesma relação "adulta" do homem com o mundo, a não ser quando, cedendo a seu abençoado demônio, o grande pintor acrescenta uma nova dimensão a esse mundo demasiado seguro de si fazendo vibrar nele a contingência...

Ora, se a pintura "objetiva" é ela própria uma criação, já não há razões para conceber a pintura moderna, por querer ser ela criação, como uma passagem para o subjetivo, uma cerimônia em glória do indivíduo – e a análise de Malraux nesse ponto nos parece pouco segura. Já não há, diz ele, senão um tema na pintura: o próprio pintor.[3] Já não é o aveludado dos pêssegos que se procura, como Chardin; é, como Braque, o aveludado do quadro. Os clássicos eram eles mesmos à sua revelia; o pintor moderno quer em primeiro lugar ser original, e para ele seu poder de expressão se confunde com a sua diferença individual.[4]

3. A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 59. Estas páginas já estavam escritas quando foi publicada a edição definitiva de *Psychologie de l'art* (*Les Voix du silence*, Gallimard, 1951). Citamos segundo a edição Skira [1947].
4. *Le Musée imaginaire*, p. 79.

Uma vez que a pintura já não se destina à fé ou à beleza, ela se destina ao indivíduo,[5] é a "anexação do mundo pelo indivíduo".[6] O artista será pois "da família do ambicioso, do drogado",[7] condenado como eles ao prazer renitente de si mesmo, ao prazer do demônio, ou seja, de tudo o que, no homem, destrói o homem... No entanto está claro que teríamos muita dificuldade em aplicar essas definições a Cézanne ou a Klee, por exemplo. E quanto àqueles dentre os modernos que apresentam esboços como quadros, e de que cada tela, assinatura de um momento de vida, exige ser vista, em "exposição", na série das sucessivas telas, essa tolerância com o inacabado pode significar duas coisas: ou que renunciaram de fato à *obra* e agora só procuram o imediato, o sentido, o individual, "a expressão bruta", como diz Malraux, ou então que o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os *sentidos*, deixou de ser o meio e o sinal da obra verdadeiramente *feita*, porque doravante a expressão vai do homem para o homem através do mundo comum que *vivem*, sem passar pelo campo anônimo dos *sentidos* ou da Natureza. Baudelaire escreveu – palavras que Malraux lembra muito oportunamente – "que uma obra feita não é necessariamente acabada e uma obra acabada não é necessariamente feita".[8] A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomeçar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível. Há a improvisação dos pintores-crianças, que não aprenderam seu próprio gesto e, a pretexto de que um pintor é uma mão, acreditam que basta ter mãos para pintar. Tiram do próprio corpo pequenos prodígios como um jovem sombrio pode sempre tirar do seu,

5. Id., ibid., p. 83.
6. Id., *La Monnaie de l'absolu* [Skira, 1950], p. 118.
7. Id., *La Création esthétique* [Skira, 1948], p. 144. [Trata-se de *La Création artistique*. Um provável engano ocorrido na primeira publicação deste ensaio, em 1952 (*Les Temps modernes*), tem sido perpetuado em todas as edições francesas. Já no capítulo "A linguagem indireta", da *Prosa do mundo*, que deu origem a este ensaio definitivo, o título da obra de Malraux aparece grafado corretamente. (N.E.)]
8. Id., *Le Musée imaginaire*, p. 63.

contanto que o observe com suficiente complacência, alguma pequena esquisitice apropriada a alimentar sua religião de si próprio. Mas há também a improvisação daquele que, voltado para o mundo que quer expressar, acabou por, cada palavra chamando uma outra, constituir para si uma voz aprendida que é mais sua que seu grito das origens. Há a improvisação da escrita automática e há aquela da *Cartuxa de Parma*. Já que a percepção nunca está acabada, já que as nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeita à *prosa dos sentidos* ou do conceito? É preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas. A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal.

Esta é uma das filosofias às quais podemos estender a análise de Malraux. Cumpre somente separá-la da filosofia do indivíduo ou da morte, que em Malraux ocupa o primeiro plano, não sem alguns movimentos de saudade das civilizações do sagrado. O que o pintor põe no quadro não é o si-mesmo imediato, o próprio matiz do sentir, é seu *sentir*, e tem de conquistá-lo não só em suas próprias tentativas como também na pintura dos outros e no mundo. Quanto tempo, diz Malraux, para que o escritor aprenda a falar com a própria voz. Assim também, quanto tempo para que o pintor, que não tem como nós a obra exposta à sua frente, mas a está fazendo, reconheça em seus primeiros quadros o delineamento daquilo que será, mas apenas se não se enganar sobre si mesmo, a sua obra feita. E ainda: ele não é mais capaz de *ver* os seus quadros do que o escritor de ler a si próprio. É nos outros que a expressão adquire relevo e se torna verdadeiramente significação. Tanto para o escritor como para o pintor, há apenas ilusão de si para si, familiaridade do ronrom pessoal, que se chama também monólogo interior. O pintor trabalha e faz sua esteira, e, exceto quando se trata de obras antigas nas quais se diverte em

reencontrar aquilo que se tornou, não gosta tanto de olhá-las: possui bens melhores em seu poder, a linguagem da maturidade contém eminentemente o fraco acento de suas primeiras obras. Sem se voltar para elas, e apenas pelo fato de terem elas realizado certas operações expressivas, encontra-se dotado de novos órgãos e, experimentando o excesso daquilo que está por dizer sobre o seu poder já verificado, é capaz – a menos que interfira uma misteriosa fadiga da qual temos mais de um exemplo – de ir "mais longe" no mesmo sentido, como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo, como se cada expressão bem-sucedida prescrevesse ao autômato espiritual uma outra tarefa ou, ainda, fundasse uma instituição cuja eficácia nunca terá terminado de experimentar. Esse "esquema interior", sempre mais imperioso a cada novo quadro – a ponto de a famosa cadeira tornar-se, diz Malraux, "um brutal ideograma do próprio nome de Van Gogh" – *para Van Gogh* não é legível nem em suas primeiras obras, nem sequer em sua "vida interior" (pois então Van Gogh não precisaria da pintura para se encontrar, deixaria de pintar); é essa própria vida na medida em que ela sai de sua inerência, deixa de usufruir a si mesma, e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver – portanto não encerrado nas profundezas do indivíduo mudo, mas difuso em tudo quanto ele vê. Antes que o estilo se torne para os outros objeto de predileção e para o próprio artista (para grande prejuízo de sua obra) objeto de deleite, é preciso ter havido esse momento fecundo em que ele germinou na superfície de sua experiência, em que um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deveriam libertá-lo e torná-lo manejável pelo artista e ao mesmo tempo acessível aos outros. Mesmo quando o pintor já pintou, e se tornou em certos aspectos senhor de si próprio, o que lhe é proporcionado com seu estilo não é uma maneira, um certo número de processos ou de tiques que possa inventariar, é um modo de formulação tão reconhecível para os outros, tão pouco visível para ele como sua silhueta ou seus gestos de todos os dias. Portanto, quando Malraux escreve que o estilo é o "meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre",[9] ou que

9. Id., *La Création esthétique*, p. 51.

é "a expressão de uma significação atribuída ao mundo, chamamento, e não conseqüência de uma visão",[10] ou, enfim, que é a "redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos arrasta numa deriva de astros conforme um ritmo misterioso" –,[11] ele não se instala na própria operação do estilo; como o público, olha-a do exterior; indica-lhe algumas conseqüências, na verdade sensacionais – a vitória do homem sobre o mundo –, mas que o pintor não tem em vista. O pintor no trabalho nada sabe da antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, do estilo e da "representação": está muito ocupado em exprimir suas relações com o mundo para orgulhar-se de um estilo que nasce como que à sua revelia. É bem verdade que o estilo é, para os modernos, muito mais do que um meio de representar: não tem modelo exterior, a pintura existe antes da pintura. Mas daí não se deve concluir, como faz Malraux, que a representação do mundo seja para o pintor apenas um *meio de estilo*,[12] como se o estilo pudesse ser reconhecido e desejado fora de qualquer contato com o mundo, como se fosse um *fim*. É preciso vê-lo aparecer no fundo da percepção do pintor enquanto pintor: é uma exigência nascida dela. Malraux diz isso em suas melhores passagens: a percepção já estiliza. Uma mulher que está passando não é de início para mim um contorno corporal, um manequim colorido, um espetáculo; é "uma expressão individual, sentimental, sexual", é uma certa maneira de ser carne dada por inteiro no andar ou mesmo no mero choque do salto do sapato no chão, como a tensão do arco está presente em cada fibra de madeira – uma variação muito notável da norma do andar, do olhar, do tocar, do falar que possuo em meu íntimo porque sou corpo. Se além disso sou pintor, o que passará para a tela já não será somente um valor vital ou sensual, não haverá na tela somente "uma mulher", ou "uma mulher infeliz", ou "uma modista"; haverá o emblema de uma maneira de habitar o mundo, de tratá-lo, de interpretá-lo tanto pelo rosto como pela roupa, tanto pela agilidade do gesto como pela inércia do corpo, em suma, de uma certa relação com o ser. Mas esse

10. Ibid, p. 154.
11. Ibid.
12. Ibid., p. 158.

estilo e esse sentido verdadeiramente pictural, se não estão na mulher vista – pois então o quadro já estaria feito –, são pelo menos atraídos por ela. "Todo estilo é a organização dos elementos do mundo que permitem orientar esta para uma de suas partes essenciais." Há a significação quando os dados do mundo são submetidos por nós a uma "deformação coerente".[13] Essa convergência de todos os vetores visíveis e morais do quadro para uma mesma significação x já está esboçada na percepção do pintor. Ela começa assim que ele percebe – isto é, assim que dispõe no inacessível pleno das coisas certas concavidades, certas fissuras, figuras e fundos, um alto e um baixo, uma norma e um desvio, assim que certos elementos do mundo assumem valor de dimensões às quais, daí em diante, reportamos todo o resto, na *linguagem* das quais o exprimimos. O estilo é em cada pintor o sistema de equivalências que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da "deformação coerente" pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e o faz existir expressamente. A obra não é feita longe das coisas e em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde sempre aí sepultado.

Os escritores não devem, aqui, subestimar o trabalho, o estudo do pintor, esse esforço tão semelhante a um esforço de pensamento e que permite falar de uma linguagem da pintura. É verdade que, logo depois de extrair seu sistema de equivalências do espetáculo do mundo, o pintor o investe de novo em cores, num quase-espaço, numa tela. É mais o sentido que impregna o quadro do que o quadro o *exprime*. "Esse rasgo amarelo do céu em cima do Gólgota [...] é uma angústia feita coisa, uma angústia que virou rasgo amarelo do céu e por isso está submersa, empastada pelas próprias qualidades das coisas [...]."[14] O sentido se entranha no quadro, treme à sua volta "como uma bruma de calor",[15] mais do que é manifestado por ele. É "como um esforço imenso e vão,

13. Id., *La Création esthétique*, p. 152.
14. Sartre, *Situations II* (Paris:Gallimard, 1948), p. 61.
15. Id., ibid., p. 60.

sempre detido no meio do caminho entre o céu e a terra", para exprimir o que a natureza do quadro o impede de exprimir. Tal impressão talvez seja inevitável entre os profissionais da linguagem; acontece-lhes o que nos acontece ao ouvir uma língua estrangeira que falamos mal: achamo-la monótona, marcada por uma inflexão e um sabor demasiado fortes, justamente porque não é nossa e não fizemos dela o instrumento principal de nossas relações com o mundo. O sentido do quadro permanece *cativo* para nós que não nos comunicamos com o mundo pela pintura. Mas para o pintor, e mesmo para nós, se começarmos a viver na pintura, ele é muito mais do que uma "bruma de calor" na superfície da tela, já que é capaz de exigir *esta* cor ou *este* objeto de preferência a qualquer outro e dirige a disposição do quadro tão imperiosamente como uma sintaxe ou uma lógica. Pois o quadro todo não está nessas pequenas angústias ou nessas alegrias locais de que é salpicado: elas não passam de componentes de um sentido total menos patético, mas *legível* e mais duradouro. Malraux tem razão de contar a história do hoteleiro de Cassis que vê Renoir trabalhando em frente ao mar e se aproxima: "Eram mulheres nuas que se banhavam num outro lugar. Ele olhava sei lá o quê, e mudava somente um cantinho". Malraux comenta: "O azul do mar se tornara o azul do regato das *Lavadeiras*. [...] Sua visão era menos uma forma de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia aquele azul profundo que ele recobrava da imensidão".[16] E no entanto Renoir olhava o mar. E por que o azul do mar pertencia ao mundo de sua pintura? Como podia ensinar-lhe algo relativo ao regato das *Lavadeiras*? É que cada fragmento do mundo, e particularmente o mar, ora crivado de turbilhões e de rugas, enfeitado com penachos, ora maciço e imóvel em si mesmo, contém todas as espécies de figuras do ser, e, pela maneira que tem de responder ao ataque do olhar, evoca uma série de variantes possíveis e ensina, além de si mesmo, uma maneira geral de expressar o ser. É possível pintar banhistas e um regato de água doce em frente ao mar em Cassis porque apenas se pede ao mar – porém só ele o pode ensinar – a sua maneira de interpretar a substância líquida, de

16. A. Maulraux, *La Création esthétique*, p. 113.

exibi-la, de harmonizá-la consigo mesmo, em suma, uma simbólica das manifestações da água. É possível fazer pintura olhando o mundo porque o pintor pensa encontrar nas próprias aparências o estilo que o definirá aos olhos dos outros, e julga soletrar a natureza no momento em que a recria. "Um certo equilíbrio ou desequilíbrio peremptório das cores e das linhas perturba quem descobre que a porta entreaberta ali é a de um outro mundo."[17] Um *outro mundo* – entenda-se: o mesmo que o pintor vê, e falando a sua própria linguagem, porém liberto do peso sem nome que o tolhia e o mantinha no equívoco. Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro como o mundo? Do que fala a própria arte abstrata, a não ser de uma negação ou de uma recusa do mundo? Ora, a austeridade, a obsessão das superfícies e das formas geométricas (ou a dos infusórios e dos micróbios, pois a interdição lançada sobre a vida só começa, curiosamente, no metazoário) ainda têm um cheiro de vida, mesmo que se trate de uma vida envergonhada ou desesperada. Portanto, sempre o quadro expressa algo, é um novo sistema de equivalências que exige precisamente essa subversão, sendo em nome de uma relação mais *verdadeira* entre as coisas que seus laços costumeiros são desatados. Uma visão, uma ação enfim livres descentralizam e reagrupam os objetos do mundo no pintor, as palavras no poeta. Mas não basta destruir ou incendiar a linguagem para escrever as *Illuminations*, e Malraux observa com profundidade, a respeito dos pintores modernos que, "conquanto nenhum falasse da verdade, todos, diante das obras dos adversários, falavam de impostura".[18] Não aceitam uma verdade que seja a semelhança entre a pintura e o mundo. Admitiriam a idéia de uma verdade que fosse a coesão de uma pintura consigo mesma, a presença nela de um princípio único que destinasse a cada meio de expressão um certo valor de emprego. Ora, quando uma pincelada substitui a reconstituição em princípio completa das aparências para nos introduzir na lã ou na carne, o que substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido. Queremos sempre significar, há

17. Id., ibid., p. 142
18. Id., *La Monnaie de l'absolu*, p. 125.

sempre alguma coisa para dizer, e aproximamo-nos mais ou menos dela. Simplesmente, o "ir mais longe" de Van Gogh no momento em que está pintando os *Corvos* já não indica alguma realidade para a qual seria preciso caminhar, mas o que falta fazer para restituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam, daquele que tem de ser com aquilo que é. E essa relação por certo não é daquelas que se copiam. "Como sempre na arte, mentir para ser verdadeiro", diz Sartre com razão. Dizem que a gravação exata de uma conversa que parecera brilhante dá em seguida a impressão de indigência. Falta-lhe a presença daqueles que estavam falando, os gestos, as fisionomias, o sentimento de um evento que está acontecendo, de uma improvisação contínua. A conversa daí por diante deixa de existir, *está* achatada na única dimensão do sonoro, tanto mais decepcionante por esse registro inteiramente auditivo ser o de um texto lido. Para que a obra de arte – que justamente se dirige em geral a apenas um dos nossos sentidos e nunca nos ataca por todos os lados, como o vivido – satisfaça-nos o espírito como faz, é mister que seja diferente da existência arrefecida, que seja, como diz Gaston Bachelard, "superexistência". Mas ela não pertence ao arbitrário, ou como se diz, à ficção. A pintura moderna, como o pensamento moderno em geral, obriga-nos a admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja contudo verdade.

Se recolocarmos, como estamos tentando fazer, o pintor em contato com seu mundo, talvez acharemos menos enigmática a metamorfose que, por intermédio dele, transforma o mundo em pintura, aquela que, dos seus primórdios à sua maturidade, modifica-o em si mesmo, e por fim aquela que, em cada geração, proporciona a certas obras do passado um sentido que não se havia percebido. Quando um escritor considera a pintura e os pintores, está um pouco na posição dos leitores para com o escritor, ou naquela do enamorado que pensa na mulher ausente. Concebemos o escritor a partir da obra, o enamorado resume a ausente nas poucas palavras, nas poucas atitudes em que ela se exprimiu mais puramente. Quando a reencontra, fica tentado a repetir o famoso: "Como, é só isso?" de Stendhal. Quando conhecemos pessoal-

mente o escritor, ficamos tolamente decepcionados por não reencontrar a cada instante de sua presença aquela essência, aquela palavra sem jaça que nos habituamos a designar por seu nome. Então é nisso que ocupa seu tempo? Então é nessa casa feia que mora? Então são esses os seus amigos, a mulher com quem partilha a vida? Essas as suas medíocres preocupações? – Mas tudo isso não passa de um devaneio – ou mesmo inveja, raiva secreta. Só admiramos devidamente depois de compreender que não há super-homens, algum homem que não tenha de viver uma vida de homem, e que o segredo da mulher amada, do escritor e do pintor não se encontra em algum além de sua vida empírica, e sim tão mesclado em suas medíocres experiências, tão pudicamente confundido com a sua percepção do mundo, que seria impossível encontrá-lo à parte, frente a frente. Ao ler a *Psychologie de l'art*, pensamos às vezes que Malraux, que como escritor certamente sabe tudo isso, esquece-o quando se trata dos pintores, consagra-lhes o mesmo gênero de culto que não aceitaria, acreditamos, de seus leitores; enfim, diviniza-os. "Que gênio não fica fascinado por essa extremidade da pintura, por esse apelo perante o qual o tempo vacila? É o instante da posse do mundo. Se a pintura não conseguir ir mais longe, o velho Hals se tornará um deus."[19] Talvez seja assim o pintor visto pelos outros. O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo. Um dia, a vida se esquiva, o corpo se subtrai; outras vezes, e mais tristemente, é a pergunta espalhada pelo espetáculo do mundo que cessa de se pronunciar. Então o pintor não existe mais ou tornou-se pintor honorário. Mas, enquanto pinta, é sempre a propósito das coisas visíveis, ou, se é ou ficou cego, a propósito desse mundo irrecusável a que chega por outros sentidos e do qual fala em termos de quem enxerga. E é por isso que o seu trabalho, obscuro para si mesmo, é entretanto guiado e orientado. Nunca se trata senão de levar mais adiante o traço do mesmo sulco

19. Id., *La Création esthétique*, p. 150.

já aberto, de retomar e de generalizar uma característica que já aparecera no canto de um quadro anterior ou em algum instante de sua experiência, sem que o próprio pintor jamais possa dizer, porque a distinção não tem sentido, o que pertence a ele e o que pertence às coisas, o que essa nova obra acrescenta às antigas, o que tirou dos outros e o que é seu. Essa tríplice retomada, que faz da operação expressiva como que uma eternidade provisória, não é somente metamorfose no sentido dos contos de fada – milagre, magia, criação absoluta numa solidão agressiva –, é também resposta àquilo que o mundo, o passado, as obras feitas reclamavam, realização, fraternidade. Husserl empregou o belo termo *Stiftung* – fundação ou estabelecimento – para designar primeiramente a fecundidade ilimitada de cada presente, que, justamente por ser singular e por passar, nunca poderá deixar de ter sido e portanto de ser universalmente – mas sobretudo a fecundidade dos produtos da cultura que continuam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas em que revivem perpetuamente. É assim que o mundo tão logo ele o enxergou, as suas primeiras tentativas de pintor e todo o passado da pintura proporcionam ao pintor *uma tradição, isto é*, comenta Husserl, *o poder de esquecer as origens* e de dar ao passado, não uma sobrevida, que é a forma hipócrita do esquecimento, mas sim uma nova vida, que é a forma nobre da memória.

Malraux insiste no que há de enganador e de irrisório na comédia do espírito: esses contemporâneos inimigos, Delacroix e Ingres, que a posteridade considerará gêmeos, esses pintores que se pretendem clássicos e não passam de neoclássicos, isto é, o contrário, esses estilos que escapam ao olhar do criador e ficam visíveis apenas quando o Museu reúne obras dispersas por toda a terra, quando a fotografia amplia as miniaturas, transforma mediante seus enquadramentos um fragmento de quadro, transforma em quadros os vitrais, os tapetes e as moedas, e fornece à pintura uma consciência de si mesma que é sempre retrospectiva... Mas se a expressão recria e metamorfoseia, isso já ocorria nos tempos que precederam o nosso e mesmo na nossa percepção do mundo antes da pintura, porquanto já marcava nas coisas o rastro de uma elaboração humana. As produções do passado, que são os dados do nosso

tempo, ultrapassavam por sua vez as produções anteriores rumo a um futuro que somos nós e nesse sentido exigiam, entre outras, a metamorfose que lhes impomos. É tão impossível fazer o inventário de uma pintura – dizer o que está nela e o que não está – como, segundo os lingüistas, é impossível recensear um vocabulário, e pela mesma razão: aqui e ali não se trata de uma soma finita de signos, mas de um campo aberto ou de um novo órgão da cultura humana. Poderemos negar que ao pintar determinado fragmento de quadro aquele pintor clássico já tenha inventado o próprio gesto deste moderno? Mas poderemos esquecer que ele não fez disso o princípio de sua pintura e que nesse sentido não o inventou, como Santo Agostinho não inventou o *Cogito* a título de pensamento central e somente o encontrou? O devaneio pelo qual cada tempo, como dizia Aron, procura ancestrais para si, não obstante é possível apenas porque todos os tempos pertencem a um mesmo universo. O clássico e o moderno pertencem ao universo da pintura, concebido como uma única tarefa desde os primeiros desenhos na parede das cavernas até a nossa pintura "consciente". Se esta encontra meios de adotar algo das artes que estão ligadas a uma experiência muito diferente da nossa, é decerto porque as transfigura, mas é também porque elas a prefiguram, porque pelo menos têm algo a lhe dizer, e porque seus artistas, julgando continuar terrores primitivos ou os da Ásia e do Egito, inauguravam secretamente uma outra história que é ainda a nossa e que no-los torna presentes, ao passo que os impérios e as crenças a que pensavam *pertencer* há muito desapareceram. A unidade da pintura não está apenas no Museu, está nessa tarefa única que se propõe a todos os pintores, que faz com que um dia *venham a ser* comparáveis no Museu e com que esses fogos se respondam reciprocamente na noite. Os primeiros desenhos nas paredes das cavernas apresentavam o mundo como "por pintar" ou "por desenhar", chamavam um futuro indefinido da pintura, e é isso que faz com que nos falem e com que lhes respondamos por metáforas em que colaboram conosco. Há, pois, duas historicidades, uma irônica e até irrisória, feita de contra-sensos, porque cada tempo luta contra os outros como contra estrangeiros impondo-lhes as suas preocupações, as suas perspectivas. É antes esquecimento do que memória,

é fragmentação, ignorância, exterioridade. Mas a outra, sem a qual a primeira seria impossível, é constituída e reconstituída pouco a pouco pelo *interesse* que nos dirige para o que não é nós, por essa vida que o passado, numa troca contínua, nos traz e encontra em nós, e que prossegue em cada pintor que reanima, retoma e relança a cada nova obra o empreendimento inteiro da pintura.

Essa história cumulativa, em que as pinturas se juntam pelo que afirmam, é subordinada com freqüência por Malraux à história cruel, em que os pintores se opõem porque negam. Para ele, a reconciliação só se realiza com a morte e é sempre tarde demais que se percebe o único problema ao qual respondem as pinturas rivais e que as torna contemporâneas. Mas se na verdade esse problema não estivesse presente e operante nos pintores – se não no centro de sua consciência, pelo menos no horizonte de seu trabalho –, não se perceberia de onde o Museu do futuro o faria surgir. Pode-se dizer do pintor quase o mesmo que Valéry dizia do padre: que leva uma vida dupla e que a metade de seu pão é consagrada. Ele é realmente esse homem irascível, liberto de suas obsessões: ele mesmo, tal como sua pintura o define; e a "inscrição histórica", como dizia Péguy, apenas manifestará filiações ou parentescos que o pintor poderá reconhecer, contanto que não se tome por Deus e não venere como único cada gesto de seu pincel. O que faz para nós um "Vermeer" – Malraux mostra-o perfeitamente – não é o fato de essa tela pintada ter saído um dia das mãos do homem Vermeer, é o fato de o quadro observar o sistema de equivalências segundo o qual cada um dos seus elementos, como cem ponteiros em cem mostradores, marca o mesmo desvio, é o fato de falar a língua Vermeer. E se o falsário conseguisse recobrar não só os processos, mas também o próprio estilo dos grandes Vermeer – deixaria de ser um falsário, seria um daqueles pintores que pintavam para o mestre no ateliê dos clássicos. É verdade que isso não é possível: não se pode pintar espontaneamente como Vermeer depois de séculos de outra pintura e quando o próprio problema da pintura mudou de sentido. Mas que o quadro tenha sido secretamente fabricado por um dos nossos contemporâneos, esse fato só intervém para qualificar o falsário na medida em que o impede de recuperar realmente

o estilo de Vermeer. É que o nome de Vermeer e o de todo grande pintor acaba por designar algo como uma instituição, e assim como a história tem o encargo de descobrir, atrás do "Parlamento sob o antigo regime" ou atrás da "revolução francesa" o que ambos significam realmente na dinâmica das relações humanas, que modulação dessas relações representam, e deve, para fazê-lo, designar isto como acessório e aquilo como essencial, assim também uma verdadeira história da pintura deveria buscar, através do aspecto imediato das telas consideradas de Vermeer, uma estrutura, um estilo, um sentido contra os quais não podem prevalecer, se existirem, os detalhes discordantes, arrancados de seu pincel pela fadiga, pela circunstância ou pela imitação de si próprio. Se ela só pode julgar da autenticidade de uma tela mediante o exame do quadro, não é somente porque nos faltam as informações sobre a origem, é porque o catálogo completo da obra de um mestre não é suficiente para saber o que é realmente *dele*, é porque ele mesmo é uma certa palavra no discurso da pintura, que desperta ecos em direção ao passado e em direção ao futuro, na medida mesma em que não o procura, é porque se une a todas as outras tentativas na medida mesma em que se ocupa resolutamente de seu mundo. A retrospecção pode realmente ser indispensável para que essa história verdadeira surja da história empírica, que só é atenta aos eventos e permanece cega aos adventos – mas ela é traçada inicialmente no querer total do pintor, a história só olha para o passado porque primeiro o pintor olhou para a obra por vir, só há fraternidade dos pintores na morte porque eles vivem o mesmo problema.

A esse respeito, a função do Museu, como a da Biblioteca, não é unicamente benéfica. Proporciona-nos realmente a possibilidade de vermos juntas, como momentos de um único esforço, produções que jaziam pelo mundo afora, enterradas nos cultos ou nas civilizações que queriam ornamentar; nesse sentido o Museu funda a nossa consciência da pintura como pintura. Mas a pintura está inicialmente em cada pintor que trabalha, e está nele em estado puro, ao passo que o Museu a compromete com os sombrios prazeres da retrospecção. Seria preciso ir ao Museu como vão os pintores, com a sóbria alegria do trabalho, e não como vamos, com uma reverência que não é de todo conveniente. O Museu nos

dá uma consciência de ladrões. De vez em quando vem-nos a idéia de que essa sobras, apesar de tudo, não foram feitas para *acabar* entre essas paredes soturnas, para o prazer dos visitantes de domingo ou dos "intelectuais" de segunda-feira. Sentimos bem que há um desperdício e que esse recolhimento de necrópole não é o verdadeiro meio da arte, que tantas alegrias e sofrimentos, tantas cóleras, tantos trabalhos não estavam *destinados* a refletir um dia a luz triste do Museu. O Museu, transformando tentativas em "obras", torna possível uma história da pintura. Mas talvez seja essencial aos homens só alcançarem a grandeza em suas obras quando não a procurarem excessivamente, talvez não seja mau que o pintor e o escritor não saibam muito bem que estão fundando a humanidade, talvez, enfim, tenham um sentimento mais verdadeiro e mais vivo da história da arte quando a continuam em seu trabalho do que quando se fazem "amadores" para contemplá-la no Museu. O Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em cujo meio nasceram, e ao fazer-nos acreditar que desde sempre a mão do artista foi guiada por fatalidades. Enquanto o estilo vivia em cada pintor como a pulsação de seu coração e justamente o tornava capaz de reconhecer qualquer outro esforço além do seu, o Museu converte essa historicidade secreta, pudica, não-deliberada, involuntária, viva enfim, em história oficial e pomposa. A iminência de uma regressão dá à nossa amizade por determinado pintor um matiz patético que lhe era alheio. Quanto a ele, *trabalhou* uma vida inteira de homem – quanto a nós, vemos a sua obra como flores à beira de um precipício. O Museu torna os pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas. Obras que nasceram no calor de uma vida são por ele transformadas em prodígios de um outro mundo, e o alento que as mantinha não é mais, na atmosfera pensativa do Museu e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em superfície. O Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em "mensagens" escritos que antes foram gestos de um homem. É a historicidade da morte. E há uma historicidade da vida, da qual ele oferece apenas a imagem diminuída: aquela que habita o pintor no trabalho, quando ata num único gesto a tradição que ele retoma e a tradição que ele funda, aquela

que o reúne de uma só vez a tudo o que um dia foi pintado no mundo, sem que ele tenha de deixar seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoado e maldito, e que reconcilia as pinturas na medida em que cada uma exprime a existência inteira, na medida em que todas elas são bem-sucedidas – em vez de reconciliá-las na medida em que estão todas terminadas e são como que outros tantos gestos vãos.

Se recolocarmos a pintura no presente, veremos que ela não admite as barreiras que o nosso purismo gostaria de multiplicar entre o pintor e os outros, entre o pintor e a sua própria vida. Mesmo não compreendendo a transmutação do azul do Mediterrâneo na água das *Lavadeiras* operada por Renoir, a verdade é que o hoteleiro de Cassis quis ver Renoir trabalhar, isso *interessa* também a ele, e afinal de contas nada impede que reencontre o caminho que os habitantes das cavernas abriram um dia sem tradição. Renoir estaria muito errado em lhe pedir conselho e em procurar agradá-lo. Nesse sentido, não pintava para o hoteleiro. Ele mesmo definia, por sua pintura, as condições sob as quais pretendia ser aprovado. Mas enfim pintava, interrogava o visível e produzia algo visível. Era ao mundo, à água do mar que pedia de volta o segredo da água das *Lavadeiras*, e abria a passagem de uma à outra para aqueles que, com ele, estavam presos no mundo. Como diz J. Vuillemin, não se tratava de falar a linguagem deles, mas de expressá-las ao expressar-se. E a relação do pintor com a sua própria vida é da mesma ordem: seu estilo não é o estilo de sua vida, mas faz com que esta também tenda para a expressão. Compreende-se que Malraux não goste das *explicações* psicanalíticas em pintura. Mesmo que o manto de Sant'Ana seja um abutre, mesmo que admitamos que, enquanto Da Vinci o pintava como manto, um segundo Da Vinci dentro de Da Vinci, de cabeça inclinada, decifrava-o como abutre à moda de um leitor de charadas (afinal de contas, não é impossível: há, na vida de Da Vinci, um gosto pela mistificação assustadora que bem lhe poderia inspirar o engaste de seus monstros numa obra de arte) – ninguém falaria mais desse abutre se o quadro não tivesse um outro sentido. A explicação só leva em conta detalhes, quando muito materiais. Mesmo admitindo-se que o pintor gosta de manejar as cores, o escultor a argila, porque é um "anal" – isso

nem sempre nos explica o que é pintar ou esculpir.[20] Mas a atitude totalmente oposta, a devoção aos artistas que nos impede de saber o que quer que seja de suas vidas e coloca suas obras como um milagre fora da história privada ou pública e fora do mundo, também nos mascara a verdadeira grandeza deles. Se Leonardo é muito diferente de uma das inumeráveis vítimas de uma infância infeliz, não é porque tenha um pé no além, é porque conseguiu fazer de tudo o que viveu um meio de interpretar o mundo – não é que não tivesse corpo nem visão, é que a sua situação corporal ou vital foi constituída por ele em linguagem. Quando se passa da ordem dos acontecimentos para a da expressão, não se muda de mundo: os mesmos dados a que se estava submetido tornam-se sistema significante. Aprofundados, trabalhados pelo interior, libertos enfim desse peso sobre nós que os fazia dolorosos ou ofensivos, tornados transparentes ou mesmo luminosos, e capazes de esclarecer não só os aspectos do mundo que se lhes assemelham, mas também os outros, por mais que tenham sido metamorfoseados, não deixam de estar presentes. O conhecimento que podemos obter deles nunca substituirá a experiência da própria obra. Mas ele ajuda a avaliar a criação e nos ensina essa superação sem sair do lugar que é a única superação sem volta. Se nos instalarmos no pintor para assistir a esse momento decisivo em que aquilo que lhe foi dado de destino corporal, de aventuras pessoais ou de eventos históricos cristaliza-se no "tema", reconheceremos que a sua obra nunca é um efeito, é sempre uma resposta a esses dados, e que o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, as amantes, os credores, as polícias, as revoluções, que podem sufocar a pintura, constituem também o pão de que ela faz seu sacramento. Viver na pintura é também respirar esse mundo – sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco esse homem.

Vamos até o fim do problema. Malraux medita sobre as miniaturas e as moedas em que a ampliação fotográfica revela milagrosamente o mesmo estilo das obras de grande porte – ou sobre as obras descobertas

20. Por isso Freud nunca disse que explicaria Da Vinci pelo abutre: disse aproximadamente que a análise se detém onde começa a pintura.

além dos limites da Europa, longe de qualquer "influência", e nas quais os modernos ficam assombrados de encontrar o mesmo estilo que uma pintura consciente reinventou alhures. Quando se encerrou a arte no mais secreto do indivíduo, a convergência das obras só pode ser explicada por algum destino que as domina. "Como se um imaginário espírito da arte perseguisse de miniatura para quadro, de afresco para vitral uma mesma conquista, e subitamente a abandonasse por uma outra, paralela ou inesperadamente oposta, como se uma torrente subterrânea de história unisse, ao arrastá-las, todas essas obras dispersas [...], um estilo conhecido em sua evolução e em suas metamorfoses torna-se menos uma idéia do que a ilusão de uma fatalidade viva. A reprodução, e só ela, fez entrar na arte esses superartistas imaginários que têm um nascimento confuso, uma vida, conquistas, concessões ao gosto da riqueza ou da sedução, uma agonia e que se chamam estilos."[21] Malraux encontra portanto, pelo menos a título de metáfora, a idéia de uma História que reúne as mais distantes tentativas, de uma Pintura que trabalha às costas do pintor, de uma Razão na história, da qual ele seria o instrumento. Tais monstros hegelianos são a antítese e o complemento de seu individualismo. Que é feito deles quando a teoria da percepção reinstala o pintor no mundo visível e restaura o corpo como expressão espontânea?

Partamos do fato mais simples – e sobre o qual, aliás, já demos alguns esclarecimentos. A lupa revela na medalha ou na miniatura o mesmo estilo das grandes obras porque a mão leva a toda parte o seu estilo, que está indiviso no gesto e não necessita, para deixar sua marca na matéria, sobrecarregar-se em cada ponto do traçado. Nossa escrita é reconhecida, quer tracemos as letras no papel, com três dedos da mão, quer com giz na lousa, com todo o braço, porque ela não é em nosso corpo um automatismo ligado a certos músculos, destinado a realizar certos movimentos materialmente definidos, mas uma potência geral de formulação motora capaz das transposições que constituem a constância do estilo. Ou melhor, nem sequer há transposição: simplesmente,

21. A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 52.

não escrevemos no espaço em si, com uma mão-coisa, um corpo-coisa aos quais cada situação nova apresentaria problemas novos. Escrevemos no espaço percebido, onde os resultados com mesma forma são instantaneamente análogos, as diferenças de escala ignoradas, como a mesma melodia executada em diferentes tons é imediatamente identificada. E a mão com que escrevemos é uma mão-fenômeno, que possui, com a fórmula de um movimento, como que a lei eficaz dos casos particulares em que este é capaz de realizar-se. Toda a maravilha do estilo já presente nos elementos invisíveis de uma obra equivale, pois, ao fato de que, trabalhando no mundo humano das coisas percebidas, o artista põe a sua marca até no mundo inumano revelado pelos aparelhos de ótica, como o nadador passa inadvertidamente acima de todo um universo sepultado que ele se assusta de descobrir com os óculos de mergulho – ou como Aquiles efetua, na simplicidade de um passo, um somatório *infinito* de espaços e instantes. E, certamente, eis aí uma grande maravilha cuja estranheza não nos deve ser mascarada pela palavra *homem*. Pelo menos podemos ver aqui que esse milagre nos é natural, que começa com nossa vida encarnada, e que não há razão de lhe procurar a explicação em algum Espírito do Mundo, que operaria em nós sem nós, e perceberia em nosso lugar, além do mundo percebido, em escala microscópica. Aqui, o espírito do mundo somos nós, a partir do momento em que sabemos *mover-nos*, a partir do momento em que sabemos *olhar*. Esses atos simples já encerram o segredo da ação expressiva: movo meu corpo mesmo sem saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria preciso procurar os instrumentos dessa ação, do mesmo modo que o artista faz seu estilo irradiar até as fibras da matéria que ele trabalha. Quero ir ali, e eis-me ali, sem que tenha entrado no segredo inumano da maquinaria corporal, sem que a tenha ajustado aos dados do problema e, por exemplo, à localização do objetivo definido pela sua relação com algum sistema de coordenadas. Olho o objetivo, sou aspirado por ele, e o aparelho corporal faz o que tem de fazer para que me encontre nele. A meus olhos tudo se passa no mundo humano da percepção e do gesto, mas meu corpo "geográfico" ou "físico" obedece às exigências do pequeno drama que não

cessa de suscitar nele mil prodígios naturais. Meu olhar para o objetivo já tem, também ele, os seus milagres: também ele se instala com autoridade no ser e aí se conduz como em país conquistado. Não é o objeto que obtém de meus olhos os movimentos de acomodação e de convergência: ao contrário, foi possível mostrar que eu nunca veria nada nitidamente, e não haveria objeto para mim, se não dispusesse os olhos de modo a tornar possível a visão do objeto único. E aqui não é o espírito que toma o lugar do corpo e antecipa aquilo que vamos ver. Não, são meus próprios olhares, é sua sinergia, sua exploração, sua prospecção que focalizam o objeto iminente e jamais as nossas correções seriam suficientemente rápidas e precisas se devessem fundamentar-se num verdadeiro cálculo dos efeitos. Logo, cumpre reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas votado à inspeção de um mundo, capaz de transpor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidades e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido... O movimento do artista trançando um arabesco na matéria infinita amplifica, mas também continua, a simples maravilha da locomoção ou dos gestos de preensão. Já no gesto de designação, o corpo não apenas se extravasa para um mundo cujo esquema traz em si: ele antes o possui à distância do que por ele é possuído. Com maior razão recupera o mundo o gesto de expressão, que se encarrega de desenhar ele próprio e de fazer aparecer exteriormente aquilo que visa. Porém, com nosso primeiro gesto orientado, as relações infinitas de *alguém* com a sua situação já haviam invadido nosso medíocre planeta e aberto um campo inesgotável à nossa conduta. Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é *expressão primordial* – não esse trabalho derivado que substitui o expresso por signos dados por outras vias com sentido e regra de emprego próprios, mas a operação primária que de início constitui os signos em signos, faz o expresso habitar neles apenas pela eloqüência de sua disposição e de sua configuração, implanta um sentido naquilo que não tinha, e que assim, longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição...

Ora, se a presença do estilo nas miniaturas que ninguém nunca viu, *e em certo sentido nunca fez*, confunde-se com o fato de nossa corporalidade e não requer nenhuma explicação oculta, parece-nos que é possível dizer o mesmo das convergências singulares que fazem surgir, fora de qualquer influência, obras que se *assemelham* de um canto a outro do mundo. Reclamamos uma causa que explique essas semelhanças, e falamos de uma Razão na história ou de Superartistas que guiam os artistas. Mas, em primeiro lugar, coloca-se mal o problema ao falar de semelhanças: afinal de contas, elas não são importantes em comparação com as inumeráveis diferenças e a variedade das culturas. A probabilidade, mesmo pequena, de uma reinvenção sem guia nem modelo basta para justificar essas coincidências excepcionais. O verdadeiro problema é compreender por que culturas tão diferentes se empenham na mesma busca, propõem-se a mesma tarefa (em cujo caminho encontrarão, ocasionalmente, os mesmos modos de expressão), por que isso que produz uma cultura tem sentido para outras culturas mesmo que não seja seu sentido original, por que nos damos ao trabalho de metamorfosear fetiches em arte, enfim, por que há *uma* pintura ou *um* universo da pintura. Mas isso só cria problema se começamos por nos colocar no mundo geográfico ou físico, e por colocar aí as obras, como eventos separados cuja semelhança ou simples parentesco fica então improvável e exige um princípio de explicação. Propomos, ao contrário, admitir a ordem da cultura ou do sentido como uma ordem geral do *advento*,[22] que não deve ser derivada daquela, se é que existe, dos eventos puros, nem tratada como o simples efeito de encontros extraordinários. Se o próprio do gesto humano é significar para além de sua simples existência de fato, inaugurar um sentido, daí resulta que todo gesto é *comparável* a qualquer outro, que se prendem todos a uma única sintaxe, que cada um deles é um começo (e uma seqüência), anuncia uma seqüência ou recomeços, na medida em que não está, como o evento, fechado em sua diferença e de uma vez por todas terminado, na medida em que vale mais do que sua mera presença, e nisso é de antemão aliado ou cúmplice

22. A expressão é de P. Ricoeur.

de todas as outras tentativas de expressão. O difícil e o essencial aqui é compreender que, ao estabelecer um campo distinto da ordem empírica dos acontecimentos, não estabelecemos um Espírito da Pintura que se possuiria no reverso do mundo, onde se manifestaria aos poucos. Não há, acima daquela dos acontecimentos, uma segunda causalidade que transformaria o mundo da pintura num "mundo supra-sensível" com leis próprias. A criação de cultura não tem eficácia se não encontra um veículo nas circunstâncias exteriores. Mas, por pouco que recorram a ela, uma pintura conservada e transmitida desenvolve em seus herdeiros um poder de suscitação desproporcional ao que ela é, não só como fragmento de tela pintada, mas também como obra dotada por seu criador de uma significação definitiva. Tal excesso da obra sobre as intenções deliberadas insere-a numa profusão de relações, de que o anedotário da pintura e mesmo a psicologia do pintor contêm apenas alguns reflexos, assim como o gesto do corpo em direção ao mundo o introduz numa ordem de relações que a fisiologia e a biologia puras não suspeitam. Apesar da diversidade de suas partes, que o torna frágil e vulnerável, o corpo é capaz de se concentrar num gesto que domina por certo tempo sua dispersão e impõe seu monograma a tudo o que faz. É da mesma maneira que, para além das distâncias do espaço e do tempo, pode-se falar de uma unidade do estilo humano que concentra os gestos de todos os pintores numa única tentativa, suas produções numa única história cumulativa, numa única arte. A unidade da cultura estende para além dos limites de uma vida individual o mesmo tipo de envolvimento que reúne antecipadamente todos os seus momentos no instante de sua instituição ou de seu nascimento, quando uma consciência (como se diz) é chumbada ao corpo e aparece no mundo um novo ser a quem não se sabe o que acontecerá, mas a quem algo não poderá deixar de acontecer, ainda que seja o fim dessa vida que mal começou. O pensamento analítico quebra a transição perceptiva de um momento para outro, de um lugar para outro, de uma perspectiva para outra, e depois procura no âmbito do espírito a garantia de uma unidade que já está presente quando percebemos. Quebra também a unidade da cultura e depois procura reconstituí-la pelo exterior. Afinal, diz ele, não há senão obras,

que por si sós são letra morta, e indivíduos que lhes dão livremente um sentido. Como é possível então que obras se assemelhem, que indivíduos se compreendam? É nesse momento que se introduz o Espírito da Pintura. Mas assim como devemos reconhecer como um fato extremo a superação do diverso pela existência e em particular a posse corporal do espaço, assim como o nosso corpo, na medida em que vive e se torna gesto, apóia-se apenas em seu esforço para estar no mundo, fica em pé porque a sua tendência é para o alto, porque os seus campos perceptivos o impelem a essa posição arriscada, e não poderia receber de um espírito separado tal poder – assim também a história da pintura que corre de uma obra para outra repousa em si mesma e só é sustentada pela cariátide de nossos esforços, que convergem pelo único fato de serem esforços de expressão. A ordem intrínseca do sentido não é eterna: se não segue cada ziguezague da história empírica, desenha, requer uma série de operações sucessivas. Pois ela não se define apenas, como dizíamos provisoriamente, pelo parentesco de todos os seus momentos numa única tarefa: precisamente por serem todos momentos da pintura, cada um deles, se é conservado e transmitido, modifica a situação do empreendimento e exige que os que vierem depois dele sejam justamente diferentes dele. Dois gestos culturais só podem ser idênticos com a condição de se ignorarem mutuamente. Logo, desenvolver-se é essencial para a arte, isto é, a um só tempo mudar e, como dizia Hegel, "revolver-se em si mesma", apresentar-se portanto em forma de história, e o sentido do gesto expressivo no qual fundamos a unidade da pintura é por princípio um sentido em gênese. O advento é uma promessa de eventos. A dominação do uno sobre o múltiplo na história da pintura, como a que encontramos no exercício do corpo ao perceber, não absorve a sucessão numa eternidade: exige ao contrário a sucessão, precisa dela ao mesmo tempo que a funda em significação. E entre esses dois problemas não se trata de uma simples *analogia*: é a operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte. O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção.

A quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história. Os lingüistas às vezes dizem que, não havendo a rigor nenhum meio de marcar na história a data em que, por exemplo, o latim acaba e o francês começa, não há senão uma única linguagem e praticamente uma única língua em trabalho contínuo. Digamos mais genericamente que a tentativa contínua da expressão funda uma única história – como o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço.

Compreendida assim, a história escaparia – aqui só nos é possível indicá-lo – às confusas discussões de que é hoje objeto e voltaria a ser o que deve ser para o filósofo: o centro de suas reflexões, não decerto como uma "natureza simples", absolutamente clara por si mesma, mas, ao contrário, como o lugar de nossas interrogações e de nossos espantos. Seja para adorá-la, seja para odiá-la, concebe-se hoje a história e a dialética histórica como uma Potência exterior. Entre ela e nós, cumpre então escolher, e escolher a história significa devotar-se de corpo e alma ao advento de um homem futuro do qual nem o esboço somos, renunciar, em favor desse futuro, a qualquer juízo sobre os meios, em favor da eficácia, a qualquer juízo de valor e ao "consentimento de si mesmo a si mesmo". Essa história-ídolo secularia uma concepção rudimentar de Deus, e não é por acaso que as discussões contemporâneas de bom grado retornam a um paralelo entre o que se chama a "transcendência horizontal" da história e a "transcendência vertical" de Deus.

Na verdade, é colocar duplamente mal o problema. As mais belas encíclicas do mundo nada podem contra este fato: faz ao menos vinte séculos que a Europa e grande parte do mundo renunciaram à transcendência chamada vertical, e é um tanto grave esquecer que o cristianismo é, entre outras coisas, o reconhecimento de um mistério nas relações entre o homem e Deus, devido justamente ao fato de o Deus cristão não querer uma relação vertical de subordinação. Deus não é simplesmente um princípio cujas conseqüências seríamos nós, uma

vontade cujos instrumentos seríamos nós, ou mesmo um modelo do qual os valores humanos não passariam do reflexo; há como que uma impotência de Deus sem nós, e Cristo atesta que Deus não seria plenamente Deus sem abraçar a condição de homem. Claudel chega a dizer que Deus não está acima, mas abaixo de nós – querendo dizer que não o encontramos como uma idéia supra-sensível, mas como um outro nós mesmos, que habita e autentica a nossa obscuridade. A transcendência já não sobranceia o homem: este torna-se estranhamente o seu portador privilegiado.

Por outro lado, jamais alguma filosofia da história transferiu ao futuro toda a substância do presente, nem *destruiu* o si-mesmo para dar lugar ao outro. Essa neurose do futuro seria exatamente a não-filosofia, a recusa deliberada de saber em que se crê. Jamais alguma filosofia consistiu em escolher entre transcendências – por exemplo, entre a de Deus e a do futuro humano –, elas estão inteiramente ocupadas em mediatizá-las, em compreender, por exemplo, como Deus se faz homem ou como o homem se faz Deus, em elucidar esse estranho envolvimento que faz com que a escolha dos meios já seja a escolha de um fim, com que o si-mesmo se faça mundo, cultura, história, mas que a cultura decaia ao mesmo tempo que ele. Em Hegel, como se repete incessantemente, tudo o que é real é racional, e portanto justificado – porém justificado ora como aquisição verdadeira, ora como pausa, ora como refluxo e retrocesso para um novo impulso, em suma, justificado relativamente, a título de momento da história total, contanto que essa história se faça, e portanto no sentido em que dizemos que nossos próprios erros trazem proveito, e nossos progressos são nossos erros compreendidos, o que não apaga a diferença entre crescimentos e declínios, nascimentos e mortes, regressões e progressos.

É verdade que a teoria do Estado e a teoria da guerra em Hegel parecem reservar ao saber absoluto do filósofo, iniciado no segredo da história, o juízo da obra histórica, e negá-lo aos outros homens. Isso não é uma razão para esquecer que, mesmo em sua *Filosofia do Direito*, Hegel tanto rejeita o juízo da ação apenas pelos efeitos como o juízo da ação apenas pelas intenções: "O princípio: na ação não levar em conta

as conseqüências; e este outro: julgar as ações de acordo com seus seguimentos e utilizá-los como medida do que é justo e bom, pertencem ambos ao entendimento abstrato".[23] Vidas tão separadas que possamos limitar a responsabilidade de cada uma delas aos seguimentos deliberados e necessários daquilo que sonhou, uma História que seria a dos fracassos e dos sucessos igualmente imerecidos e que portanto cobriria os homens de glória ou de infâmia ao sabor dos acasos exteriores que vieram desfigurar ou embelezar o que faziam – são estas as abstrações gêmeas que Hegel não aceita. O que tem em vista é o momento em que o interior se faz exterior, a reviravolta ou a transferência pela qual passamos para o outro e para o mundo como o mundo e o outro para nós, em outras palavras, a ação. Pela ação torno-me responsável por tudo, aceito tanto o socorro como a traição dos acasos exteriores, "a transformação da necessidade em contingência e inversamente".[24] Pretendo-me senhor não só das minhas intenções, mas também daquilo que as coisas farão delas, assumo o mundo, os outros como são, assumo-me a mim mesmo como sou e fortaleço-me com tudo isso. "*Agir é* [...] *entregar-se a essa lei.*"[25] A ação torna tão perfeitamente seu o acontecimento que se pune mais depressa o crime malogrado do que o crime bem-sucedido, e o próprio Édipo é levado a sentir-se parricida, incestuoso, embora só o seja de fato. Diante dessa loucura da ação, que se responsabiliza pelo curso das coisas, podemos ficar tentados a concluir indiferentemente que não há senão culpados, porquanto agir ou mesmo viver já é aceitar o risco de infâmia com a chance de glória – e que não há senão inocentes, porquanto nada, nem sequer o crime, foi desejado *ex nihilo*, pois ninguém escolheu nascer. Mas, para além dessas filosofias do interior e do exterior, perante as quais tudo é equivalente, o que Hegel sugere – uma vez que, quando tudo está dito, há uma diferença entre o válido e o não-válido, entre o que aceitamos e o que recusamos – é um juízo da tentativa, do empreendimento, ou da *obra* – não apenas da intenção ou apenas das conseqüências, mas do emprego que damos à nossa boa

23. G. W. F. Hegel, *Princípios da filosofia do Direito*, § 118.
24. Id., ibid.
25. Id., ibid.

vontade, da maneira pela qual avaliamos a situação de fato. O que julga um homem não é a intenção e não é o fato, é ele ter ou não ter feito passar valores para os fatos. Quando isso ocorre, o sentido da ação não se esgota na situação que a causou, nem em algum vago juízo de valor, ela permanece exemplar e sobreviverá em outras situações, sob outra aparência. Ela abre um campo, às vezes até institui um mundo, de qualquer modo delineia um futuro. A história é, em Hegel, essa maturação de um futuro no presente, não o sacrifício do presente a um futuro desconhecido, e nele a regra da ação não é ser eficaz a qualquer preço, mas principalmente ser fecunda.

As polêmicas contra a "transcendência horizontal" em nome da "transcendência vertical" (admitida ou somente lembrada com saudade) não são portanto menos injustas para com Hegel do que para com o cristianismo, e lançando à margem, com a história, não só, como crêem, um ídolo salpicado de sangue, mas também o dever de fazer os princípios passarem para as coisas, têm o inconveniente de trazer de volta uma falsa ingenuidade que não é um remédio para os abusos da dialética. É o pessimismo dos neomarxistas, mas também a preguiça do pensamento não-marxista, como sempre cúmplices um do outro, que apresenta hoje a dialética, em nós e fora de nós, como uma potência de mentira e de insucesso, transformação do bem em mal, fatalidade de decepção. Em Hegel, esta era apenas uma de suas faces: a dialética era igualmente como que uma graça do acontecimento que nos afasta do mal para o bem, por exemplo, que nos lança no universal quando acreditamos buscar apenas o nosso interesse. Era, Hegel o diz aproximadamente, *uma marcha que cria ela mesma o seu curso e torna a voltar a si mesma* – logo, um movimento sem outro guia além de sua própria iniciativa e que no entanto não escapa para fora de si mesmo, se cruza e se confirma de longe em longe. Era pois aquilo a que chamamos, com outro nome, o fenômeno de expressão, que se retifica e ganha novo impulso por um mistério de racionalidade. E por certo reencontraríamos o conceito de história em seu verdadeiro sentido se nos habituássemos a formá-lo a partir do exemplo das artes e da linguagem. Pois a intimidade de toda expressão com toda expressão, o fato de pertencerem a uma

única ordem, obtém com isso a junção do individual com o universal. O fato central, a que a dialética de Hegel volta de inúmeros modos, é que não temos de escolher entre o *para si* e o *para o outro*, entre o pensamento segundo nós mesmos e o pensamento segundo o outro, mas que, no momento da expressão, o outro a quem me dirijo e eu que me expresso estamos ligados sem concessão. Os outros tais como são (ou tais como serão) não são apenas juízes do que faço; se eu quisesse me negar em proveito deles, eu os negaria também como "Eu"; eles valem exatamente o que valho, e todos os poderes que lhes concedo, concedo-os ao mesmo tempo para mim. Submeto-me ao juízo de um outro que *seja por sua vez digno daquilo que tentei*, isto é, afinal de contas, de um par escolhido por mim mesmo. A história é juiz – mas não a história como Poder de um momento ou de um século: a história como inscrição e acumulação, para além dos limites dos países e dos tempos, daquilo que, levando em conta as situações, fizemos e dissemos de mais verdadeiro e válido. Os outros julgarão aquilo que fiz porque pintei no visível e falei para aqueles que têm ouvidos, mas nem a arte nem a política consistem em agradá-los ou lisonjeá-los. O que eles esperam do artista ou do político é que os conduza a valores nos quais só posteriormente reconhecerão seus valores. O pintor ou o político forma muito mais os outros do que os segue, o público que visa não é dado, é aquele que a sua obra justamente suscitará – os outros em que pensa não são "os outros" empíricos, definidos pela expectativa que dirigem nesse momento para ele (e menos ainda a *humanidade* concebida como uma espécie que teria em seu favor a "dignidade humana" ou "a honra de ser homem", assim como outras espécies têm carapaça ou bexiga natatória) –, são os outros tornados tais que ele possa viver com eles. A história a que o escritor se associa (tanto melhor se não pensar excessivamente em "ser histórico", em distinguir-se na história das letras, e produzir honestamente sua obra) não é um poder perante o qual tenha de ajoelhar-se, é o diálogo perpétuo que se persegue entre todas as palavras e as ações válidas, cada qual em seu lugar contestando e confirmando a outra, cada qual recriando todas as outras. O apelo ao juízo da história não é apelo à complacência do público – e menos ainda, convém dizer, apelo ao braço

secular: ele se confunde com a certeza interior de haver dito aquilo que nas coisas esperava ser dito, e que portanto não poderia deixar de ser ouvido por x... Serei lido dentro de cem anos, pensa Stendhal. Isso significa que quer ser lido, mas também que consente em esperar um século, e que sua liberdade provoca um mundo ainda nos limbos a tornar-se tão livre como ele ao reconhecer como adquirido o que teve de inventar. Esse puro apelo à história é uma invocação da verdade, que nunca é criada pela inscrição histórica, mas que a exige enquanto verdade. Ele não mora somente na literatura e na arte, mas também em qualquer empreendimento de vida. Exceto talvez em alguns infelizes que só pensam em ganhar, ou em ter razão, toda ação, todo amor são obcecados pela espera de um relato que os transforme em sua verdade, pela espera do momento em que enfim se saberia o que ocorreu – se esse dia, a pretexto de respeito ao próximo, foi a reserva de um que rejeitou definitivamente o outro e a partir daí refletiu muito mais nele, ou se, pelo contrário, desde esse momento a sorte estava lançada e esse amor era impossível... Talvez essa espera sempre seja frustrada em algo: os empréstimos de homem para homem são tão constantes que cada movimento de nossa vontade e de nosso pensamento toma impulso nos outros, e nesse sentido é possível avaliar só por alto o que cabe a cada um. A verdade é que esse desejo de uma manifestação total anima tanto a vida quanto a literatura, e que, para além dos pequenos motivos, é ele que faz que o escritor queira ser lido, que o homem por vezes se torne escritor, que de qualquer modo fale, que cada qual queira justificar-se perante x..., o que é pensar a própria vida e todas as vidas como algo que se pode contar, em todos os sentidos da palavra, como uma história. Portanto, a história verdadeira vive integralmente em nós. É em nosso presente que ela adquire a força de trazer para o presente todo o resto. O outro que respeito vive de mim como eu dele. Uma filosofia da história não suprime nenhum dos meus direitos, nenhuma das minhas iniciativas. É verdade, porém, que acrescenta às minhas obrigações de solitário aquela de compreender situações diferentes da minha, de criar um caminho entre minha vida e a dos outros, isto é, de exprimir-me. Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que

não são a minha, confronto-as, revelo uma para a outra, torno-as co-possíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo. E, da mesma forma que a operação do corpo, a das palavras ou das pinturas me permanece obscura: as palavras, os traços, as cores que me exprimem saem de mim como os meus gestos, são-me arrancados pelo que quero dizer como os meus gestos pelo que quero fazer. Nesse sentido, há em toda expressão uma espontaneidade que não se submete a regras, nem mesmo àquelas que eu gostaria de dar a mim mesmo. As palavras, mesmo na arte da prosa, transportam aquele que fala e aquele que ouve para um universo comum, conduzindo-os a uma significação nova, mediante uma potência de designação que excede a definição que elas receberam, mediante a vida surda que levaram e continuam a levar em nós, mediante o que Ponge chamava com acerto "espessura semântica", e Sartre, "húmus significante". Essa espontaneidade da linguagem que nos une não é uma regra, a história que funda não é um ídolo exterior: está em nós mesmos com nossas raízes, nosso crescimento e, como se diz, com os frutos do nosso trabalho.

Percepção, história, expressão: apenas correlacionando esses três problemas poderemos retificar as análises de Malraux em seu sentido próprio. E veremos ao mesmo tempo por que é legítimo tratar a pintura como uma linguagem: esse tratamento evidencia um sentido perceptivo, cativo da configuração visível, e no entanto capaz de recolher numa eternidade sempre por refazer uma série de expressões anteriores. A comparação não é proveitosa apenas à nossa análise da pintura, mas também à nossa análise da linguagem. Pois talvez vá nos fazer detectar sob a linguagem falada uma linguagem operante ou falante, cujas palavras vivem de uma vida mal conhecida, unem-se e separam-se como o exige sua significação lateral ou indireta, mesmo que, uma vez concluída a expressão, essas relações nos pareçam *evidentes*. A transparência da linguagem falada, essa honesta clareza da palavra que é apenas som e do sentido que é apenas sentido, a propriedade que aparentemente possui de extrair o sentido dos signos, de isolá-lo em estado puro (talvez

simples antecipação de várias fórmulas diferentes em que ele permaneceria verdadeiramente o mesmo), seu pretenso poder de resumir e de encerrar realmente num único ato todo um devir de expressão, não serão apenas o mais alto ponto de uma acumulação tácita e implícita como aquela da pintura?

* * *

Um romance exprime tacitamente como um quadro. Pode-se contar o tema do romance como o do quadro. Mas o que importa não é tanto que Julien Sorel, ao saber que foi traído por Madame de Rênal, vá a Verrières e tente matá-la – é, após a notícia, o silêncio, a viagem de sonho, a certeza sem pensamentos, a resolução eterna. Ora, isso não está *dito* em nenhum lugar. Não há necessidade de "Julien pensava", "Julien queria". Basta, pra exprimi-lo, que Stendhal se insinue em Julien e faça aparecer diante de nossos olhos, na velocidade da viagem, os objetos, os obstáculos, os meios, os acasos. Basta que decida narrar numa página em vez de narrar em cinco. Essa brevidade, essa proporção inusitada das coisas omitidas para as coisas ditas nem sequer resulta de uma *escolha*. Consultando sua própria sensibilidade em outrem, Stendhal encontrou-lhe imediatamente um corpo imaginário mais ágil que o seu próprio corpo, fez com que numa segunda vida a viagem a Verrières segundo uma cadência de paixão seca que escolhia por ele o visível e o invisível, o que havia a dizer e a calar. A vontade de morte não está portanto em parte alguma das palavras: está entre elas, nos vãos de espaço, de tempo, de significações que elas delimitam, como o movimento no cinema está entre as imagens imóveis que se sucedem. O romancista mantém com seu leitor, todos os homens com todos os homens, uma linguagem de iniciados: iniciados no mundo, no universo dos possíveis detidos num corpo humano, numa vida humana. Pressupõe conhecido o que tem a dizer, instala-se na conduta de uma personagem e apenas apresenta ao leitor a sua marca, seu rastro nervoso e peremptório no que a cerca. Se o autor é escritor, isto é, capaz de encontrar as elisões e as cesuras que assinalam a conduta, o leitor responde ao seu apelo e vai ter com ele no centro virtual do escrito,

mesmo que ambos não o conheçam. O romance como relato de acontecimentos, como enunciado de idéias, teses ou conclusões, como significação manifesta ou prosaica, e o romance como operação de um estilo, significação oblíqua ou latente, encontram-se numa mera relação de homonímia. Foi isso que bem compreendeu Marx quando adotou Balzac. Não se tratava, podemos acreditar nele, de algum artifício de liberalismo. Marx queria dizer que uma certa maneira de *mostrar* o mundo do dinheiro e os conflitos da sociedade moderna importava mais do que as teses, mesmo políticas, de Balzac, e que tal visão, uma vez adquirida, traria suas conseqüências, com ou sem o consentimento de Balzac.

Condena-se com muita razão o formalismo, mas habitualmente se esquece que seu erro não é estimar demais a forma, e sim estimá-la tão pouco que a separa do sentido. Nisso ele não é diferente de uma literatura de "tema" que, também ela, separa o sentido da obra de sua configuração. O verdadeiro contrário do formalismo é uma boa teoria do estilo, ou da palavra, que os coloque acima da "técnica" ou do "instrumento". A palavra não é um meio a serviço de um fim exterior, tem em si mesma sua regra de emprego, sua moral, sua visão do mundo, como um gesto às vezes contém toda a verdade de um homem. Esse uso vivo da linguagem, ignorado tanto pelo formalismo como pela literatura de "temas", é a própria literatura como busca e aquisição. "De fato, uma linguagem que só buscasse reproduzir as próprias coisas, por mais importantes que estas sejam, esgotaria o seu poder de ensino nos enunciados de fato. Uma linguagem que, ao contrário, forneça as nossas perspectivas das coisas e disponha nelas um relevo inaugura uma discussão que nunca acaba com ela, suscita ela mesma a busca. O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que idéias, *matrizes de idéias*, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. O que há

de imprevisto na comunicação literária, e de ambíguo, de irredutível à tese em todas as grandes obras de arte, não é uma fraqueza provisória de que se poderia esperar libertá-las, é o preço a ser pago para ter uma literatura, isto é, uma linguagem conquistadora, que nos introduza em perspectivas alheias, em vez de nos confirmar nas nossas. Nada veríamos se não tivéssemos, com nossos olhos, o meio de surpreender, de interrogar e de ordenar configurações de espaço e de cor em número indefinido. Nada faríamos se não tivéssemos em nosso corpo a condição de saltar por cima de todos os meios nervosos e musculares do movimento para nos levar ao objetivo. É um ofício do mesmo gênero que a linguagem literária desempenha, é da mesma maneira imperiosa e breve que o escritor, sem transições nem preparativos, transporta-nos do mundo já dito para outra coisa. E assim como nosso corpo não nos guia entre as coisas a não ser que paremos de analisá-lo para utilizá-lo, a linguagem não é literária, isto é, produtiva, a não ser que paremos de pedir-lhe a todo instante justificações para segui-la aonde ela vai, a não ser que deixemos as palavras e todos os meios de expressão do livro se envolverem nessa auréola de significação que devem à sua disposição singular, e o escrito inteiro vire para um valor secundário onde quase assume a irradiação muda da pintura. O sentido do romance de início só é perceptível, também ele, como uma *deformação coerente* imposta ao visível. E será sempre assim. Decerto a crítica poderá confrontar o modo de expressão de um romancista com o de um outro, fazer determinado tipo de narrativa entrar numa família de outras possíveis. Tal trabalho só será legítimo se for precedido de uma percepção do romance, em que as particularidades da "técnica" se confundem com as do projeto global e do sentido, e se for destinado simplesmente a explicar a nós mesmos o que havíamos percebido. Assim como a descrição de um rosto não permite imaginá-lo, mesmo que lhe precise certos caracteres, a linguagem do crítico, que pretende possuir seu objeto, não substitui a do romancista que mostra ou faz transparecer o verdadeiro e não o toca. É essencial ao verdadeiro apresentar-se inicialmente e sempre num movimento que descentraliza, distende, solicita para um maior sentido a nossa imagem do mundo. É assim que a linha auxiliar introduzida

numa figura abre caminho a novas relações, é assim que a obra de arte opera e operará sempre em nós, enquanto houver obras de arte.

Essas observações, entretanto, estão longe de esgotar a questão: restam as formas exatas da linguagem, resta a filosofia. Podemo-nos perguntar se a ambição delas de obter uma verdadeira posse daquilo que é dito, e de recuperar o domínio escorregadio sobre a nossa experiência que a literatura nos proporciona, não exprime justamente, muito melhor do que esta, o essencial da linguagem. Esse problema exigiria análises lógicas que não cabem aqui. Sem o tratar completamente, podemos ao menos situá-lo e mostrar que, de qualquer modo, nenhuma linguagem se separa totalmente da precariedade das formas de expressão mudas, não reabsorve a própria contingência, não se consome para fazer aparecer as próprias coisas; que nesse sentido o privilégio da linguagem sobre a pintura ou sobre o uso da vida permanece relativo, que enfim a expressão não é uma das curiosidades que o espírito pode propor-se examinar, é a sua existência em ato.

Certamente, o homem que decide escrever toma uma atitude exclusivamente sua com relação ao passado. Toda cultura continua o passado: os pais de hoje vêem sua infância na dos filhos e comportam-se com eles do mesmo modo que seus próprios pais. Ou então, por rancor, passam ao extremo oposto; se foram submetidos à educação autoritária, praticam a educação libertária – e, por esse desvio, reencontram amiúde a tradição, pois a vertigem da liberdade levará o filho de volta ao sistema da segurança e fará dele, dentro de vinte e cinco anos, um pai autoritário. A novidade das artes da expressão é que elas fazem a cultura tácita sair de seu círculo mortal. O artista já não se contenta em continuar o passado pela veneração ou pela revolta. Recomeça de alto a baixo a sua tentativa. Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer. Mas as artes da linguagem vão muito mais longe na verdadeira criação. Justamente se a pintura está sempre por fazer, as obras que o novo pintor vai produzir se acrescentarão às obras já feitas: não as tornam inúteis, não as contêm expressamente, rivalizam com elas. A pintura atual nega muito deliberadamente o passado para poder libertar-se verdadeiramente dele: apenas pode esquecê-lo

aproveitando-o. O preço de sua novidade é que, fazendo aquilo que veio antes dela parecer uma tentativa frustrada, ela deixa pressentir uma outra pintura que amanhã a fará parecer por sua vez uma tentativa frustrada. A pintura inteira apresenta-se portanto como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer. O homem que escreve, se não se contenta em continuar a língua, também não quer substituí-la por um idioma que, como o quadro, se baste e se feche em sua íntima significação. Destrói, se quiserem, a língua comum, porém realizando-a. A língua dada, que o penetra por inteiro e já delineia uma figura geral de seus mais secretos pensamentos, não está diante dele como uma inimiga, está totalmente *pronta para* converter em aquisição tudo o que ele, escritor, significa de novo. É como se ela fosse feita para ele, e ele para ela, como se a tarefa de falar à qual se dedicou ao aprender a língua fosse mais merecidamente ele mesmo do que as batidas do seu coração, como se a língua instituída chamasse à existência, com ele, um de *seus* possíveis. A pintura realiza um desejo do passado, tem sua procuração, age em seu nome, mas não o contém em estado manifesto, é memória para nós; se, por outro lado, conhecermos a história da pintura, ela não é memória para si, não pretende totalizar o que a tornou possível. A palavra, não contente de ir além do passado, pretende recapitulá-lo, recuperá-lo, contê-lo em substância, e como não poderia, a não ser que o repetisse textualmente, no-lo dar em sua presença, ela o submete a uma preparação que é a característica da linguagem: oferecenos a *verdade* dele. Não se contenta em prolongá-lo arrumando um lugar para si no mundo. Quer conservá-lo em seu espírito ou em seu sentido. Enreda-se portanto em si mesma, retifica-se, reanima-se. Há um uso crítico, filosófico, universal da linguagem que pretende recuperar as coisas como elas são, ao passo que a pintura as transforma em pintura – recuperar tudo, tanto a própria linguagem como o uso que lhe deram outras doutrinas. Uma vez que visa a verdade, o filósofo não pensa que ela tenha esperado por ele para ser verdadeira; visa-a, pois, como verdade de todos desde sempre. É essencial à verdade ser integral, enquanto pintura alguma jamais se pretendeu integral. O Espírito da pintura só aparece no Museu, porque é um espírito fora de si. A palavra,

ao contrário, procura possuir-se, procura conquistar o segredo de suas próprias invenções; o homem não pinta a pintura, mas fala sobre a palavra, e o espírito da linguagem gostaria de relacionar-se exclusivamente consigo mesmo. O quadro instala imediatamente seu encanto numa eternidade sonhadora em que, muitos séculos depois, não temos dificuldade de encontrá-lo, mesmo sem conhecer a história do vestuário, do mobiliário, dos utensílios, da civilização, cuja marca traz. O escrito, ao contrário, só nos comunica seu sentido mais duradouro através de uma história precisa de que necessitamos ter algum conhecimento. As *Provinciais* trazem ao presente as discussões teológicas do século VII, o *Vermelho e o negro* as trevas da Restauração. Mas tal acesso imediato ao duradouro que a pintura se outorga é pago curiosamente com sua sujeição, muito maior que a do escrito, ao movimento do tempo. Um prazer de anacronismo imiscui-se em nossa contemplação dos quadros, ao passo que Stendhal e Pascal estão inteiramente no presente. Na mesma medida em que renuncia à eternidade hipócrita da arte, em que enfrenta corajosamente o tempo, em que o mostra em vez de evocá-lo vagamente, a literatura surge vitoriosa sobre o tempo e o funda em significação. As estátuas do Olimpo, que tanto contribuem para nos unir à Grécia, também alimentam, no estado em que nos chegaram – descoloridas, quebradas, separadas da obra inteira –, um mito fraudulento da Grécia, não sabem resistir ao tempo como um manuscrito, mesmo incompleto, rasgado, quase ilegível, resiste. O texto de Heráclito lança para nós lampejos como nenhuma estátua aos pedaços poderia lançar, porque nele a significação está colocada de modo diferente, concentrada de modo diferente do delas, e porque nada iguala a ductilidade da palavra. Enfim, a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio.

É que o enunciado pretende desvelar a própria coisa, é que se ultrapassa na direção do que significa. Por mais que cada palavra tire seu sentido de todos os outros, como explica Saussure, a verdade é que no momento em que ela advém, a tarefa de expressar cessa de ser protelada, remetida para outras palavras, é realizada e compreendemos algo. Saussure pode mostrar que cada ato de expressão torna-se significante apenas como modulação de um sistema geral de expressão e na medida

em que se diferencia dos outros gestos lingüísticos – a maravilha é que antes dele ignorávamos totalmente isso, e o esquecemos de novo toda vez que falamos, mesmo quando falamos das idéias de Saussure. Isso prova que cada ato parcial de expressão, como ato comum do todo da língua, não se restringe a prodigalizar um poder expressivo acumulado nela, mas o recria e a recria, fazendo-nos verificar, na evidência do sentido dado e recebido, o poder que os sujeitos falantes têm de ultrapassar os signos em direção ao sentido. Os signos não evocam para nós somente outros signos e isso infinitamente, a linguagem não é como uma prisão onde estejamos presos, ou como um guia que precisaríamos seguir cegamente, uma vez que, na intersecção de todos esses gestos lingüísticos, aparece o que afinal eles querem dizer, e para isso nos preparam um acesso tão completo que nos parecem desnecessários para nos referirmos a ela. Portanto, quando se compara a linguagem com as formas mudas de expressão – com o gesto, com a pintura –, é preciso acrescentar que ela não se contenta, como estas, em desenhar na superfície do mundo direções, vetores, uma "deformação coerente", um sentido tácito – à maneira da "inteligência" animal, que se esgota ao produzir, como num caleidoscópio, uma nova paisagem de ação; não temos aqui somente troca de um sentido por outro, mas substituição de sentidos equivalentes, a nova estrutura se dá como já presente na antiga, esta subsiste nela, o passado agora é compreendido.

É certo que a linguagem é a presunção de uma acumulação total, e a palavra presente coloca ao filósofo o problema dessa provisória posse de si, que é provisória, mas é alguma coisa. O fato é que a linguagem não poderia proporcionar a própria coisa a não ser que deixasse de estar no tempo e na situação. Hegel é o único a pensar que seu sistema contém a verdade de todos os outros, e quem não os conhecesse através de sua síntese não os conheceria de modo algum. Mesmo que Hegel seja verdadeiro de ponta a ponta, nada dispensa de ler os "pré-hegelianos", pois ele só os poderia conter "naquilo que afirmam". Pelo que negam, oferecem ao leitor uma outra situação de pensamento que não está eminentemente em Hegel, que de modo algum está nele, e da qual Hegel é visível numa luz que ele mesmo ignora. Hegel é o único a

pensar que não haja Para-outrem e que ele seja aos olhos dos outros exatamente aquilo que se sabe ser. Mesmo que admitamos que há progresso entre eles e Hegel, pode ter havido em determinado movimento das *Meditações* de Descartes ou dos diálogos de Platão, e justamente por causa das "ingenuidades" que ainda os mantinham afastados da "verdade" hegeliana, um contato com as coisas, um lampejo de significação que não reencontraremos em Hegel a não ser que os tenhamos encontrado neles, aos quais sempre será preciso voltar, ainda que fosse apenas para compreender Hegel. Hegel é o Museu, é todas as filosofias, se quiserem, mas privadas de sua finitude e de seu poder de impacto, embalsamadas transformadas, acredita ele, nelas mesmas, a bem dizer transformadas nele. Basta ver como uma verdade definha quando é integrada em outras – como por exemplo o *Cogito*, ao passar de Descartes para os cartesianos, torna-se quase um ritual que repetimos distraidamente – para se convir que a síntese não contém efetivamente todos os pensamentos passados, que não é tudo o que eles foram, enfim, que nunca é síntese em e para si ao mesmo tempo, ou seja, uma síntese que com o mesmo movimento seja e conheça, seja o que conhece, conheça o que é, conserve e suprima, realize e destrua. Se Hegel quer dizer que o passado, à medida que se vai afastando, transforma-se em seu sentido, e que podemos retraçar posteriormente uma história inteligível do pensamento, tem razão, mas contanto que nessa síntese cada termo permaneça o todo do mundo na data considerada, e que o encadeamento das filosofias as mantenha todas em seu lugar como outras tantas significações abertas e deixe subsistir entre elas uma troca de antecipações e de metamorfoses. O sentido da filosofia é o sentido de uma gênese, não podendo portanto totalizar-se fora do tempo, e ainda é expressão. Com mais forte razão, fora da filosofia o escritor não pode ter o sentimento de atingir as próprias coisas senão pelo uso da linguagem e não para além da linguagem. O próprio Mallarmé sabe bem que nada brotaria de sua pena se permanecesse absolutamente fiel ao seu propósito de dizer tudo sem resto, e que só pôde escrever pequenos livros renunciando ao Livro que dispensaria todos os outros. A significação sem nenhum signo, a própria coisa – esse auge de clareza

seria o desvanecimento de toda clareza, e o que podemos ter de clareza não está no início da linguagem, como uma idade de ouro, e sim no final de seu esforço. Se a linguagem e o sistema da verdade deslocam o centro de gravidade de nossa vida ao sugerir que confirmemos e retifiquemos as nossas operações umas pelas outras, de tal maneira que cada uma passe a todas e pareçam independentes das formulações que inicialmente lhes demos uma a outra – se com isso desclassificam as outras operações expressivas como "mudas" e subordinadas, nem por isso deixam de ter reticência, e o sentido é antes implicado pelo edifício das palavras do que designado por elas.

Devemos, pois, dizer da linguagem com relação ao sentido o que Simone de Beauvoir disse do corpo com relação ao espírito: que não é nem primeira, nem segunda. Nunca ninguém fez do corpo um simples instrumento ou um meio, nem sustentou, por exemplo, ser possível amar por princípios. E como tampouco é o corpo sozinho que ama, pode-se dizer que ele faz tudo e não faz nada, que é nós e não é nós. Nem fim nem meio, sempre imiscuído em assuntos que o superam, entretanto sempre ciumento de sua autonomia, é suficientemente poderoso para opor-se a qualquer fim que fosse apenas deliberado, mas não tem nenhum fim para nos propor se afinal nos voltamos para ele e o consultamos. Por vezes, e é então que temos o sentimento de sermos nós mesmos, ele se deixa animar, assume uma vida que não é absolutamente a sua. Fica então feliz e espontâneo, e nós com ele. A linguagem, da mesma forma, não está a serviço do sentido e contudo não governa o sentido. Não há subordinação entre ela e ele. Aqui ninguém manda e ninguém obedece. Aquilo que *queremos dizer* não está à nossa frente, fora de qualquer palavra, como uma pura significação. É apenas o excesso daquilo que vivemos sobre o que já foi dito. Instalamo-nos, com o nosso aparelho de expressão, numa situação à qual ele é sensível, confrontamo-lo com ela, e os nossos enunciados não passam do balanço final dessas trocas. O próprio pensamento político é dessa ordem: é sempre a elucidação de uma percepção histórica em que intervêm todos os nossos conhecimentos, todas as nossas experiências e todos os nossos valores ao mesmo tempo, e dos quais as nossas teses são apenas a formulação

esquemática. Toda ação e todo conhecimento que não passam por essa elaboração, e pretendam estabelecer valores que não tenham tomado corpo em nossa história individual ou coletiva, *ou então*, o que vem a dar no mesmo, escolham os meios por um cálculo e por um procedimento inteiramente técnico, redundam num resultado aquém dos problemas que queriam resolver. A vida pessoal, a expressão, o conhecimento e a história avançam obliquamente, e não em linha reta para os fins ou para os conceitos. Não se obtém aquilo que se procura com demasiada deliberação, e, pelo contrário, as idéias, os valores não deixam de vir àquele que soube em sua vida meditante libertar-lhes a fonte espontânea.

A dúvida de Cézanne*

Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinqüenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura. Ele escreve em 1906, aos 67 anos de idade, e um mês antes de morrer: "Encontro-me num tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande que temo, a qualquer momento, que minha frágil razão me abandone [...] Parece-me agora que sigo melhor e que penso com mais exatidão na orientação de meus estudos. Chegarei à meta tão buscada e há tanto tempo perseguida? Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que faço lentos progressos". A pintura foi seu mundo e sua maneira de existir. Ele trabalha sozinho, sem alunos, sem admiração por parte da família, sem estímulo por parte da crítica. Pinta na tarde do dia em que sua mãe morreu. Em 1870, pinta em L'Estaque** enquanto os gendarmes procuram-no como refratário. E, mesmo assim, acontece-lhe de pôr em dúvida essa vocação. Ao envelhecer, ele se pergunta se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente de seu corpo. A esse esforço e a essa dúvida respondem as incertezas ou as tolices dos contemporâneos. "Pintura de limpador de fossas embriagado", dizia um crítico em 1905. Ainda hoje, C. Mauclair tira argumentos contra Cézanne de suas confissões de impotência. Nesse meio tempo, seus quadros se espalharam pelo mundo. Por que tanta incerteza, tanto labor, tantos fracassos e, de repente, o maior sucesso?

* Publicado originalmente em *Fontaine*, 1945, pp. 80-100.

** Localidade junto a Marselha, no sul da França. [N.T.]

Zola, que era amigo de Cézanne desde a infância, foi o primeiro a reconhecer-lhe o gênio, e o primeiro a falar dele como de um "gênio abortado". Um espectador da vida de Cézanne, como era Zola, mais atento a seu caráter que à sua pintura, podia de fato tratá-la como uma manifestação doentia.

Pois desde 1852, em Aix, no colégio Bourbon onde ingressara, Cézanne inquietava os amigos por suas cóleras e depressões. Sete anos mais tarde, decidido a ser pintor, ele duvida de seu talento e não ousa pedir ao pai, negociante de chapéus e depois banqueiro, para enviá-lo a Paris. As cartas de Zola reprovam-lhe a instabilidade, a fraqueza, a indecisão. Ele vai a Paris, mas escreve: "Apenas mudei de lugar e o aborrecimento me acompanhou". Não tolera a discussão, porque esta o enfastia e ele nunca sabe apresentar suas razões. O fundo de seu caráter é ansioso. Aos 42 anos, pensa que morrerá jovem e faz seu testamento. Aos 46, durante seis meses, é atravessado por uma paixão ardente, atormentada, opressiva, cujo desfecho não é conhecido e da qual jamais falará. Aos 51, retira-se em Aix para ali encontrar a natureza que melhor convém a seu gênio, mas é também uma volta ao meio da infância, da mãe e da irmã. Quando a mãe morrer, ele buscará apoio no filho. "A vida é assustadora", ele dizia com freqüência. A religião, que passa então a praticar, começa para ele pelo medo da vida e o medo da morte. "É o medo, explica a um amigo; ainda tenho alguns dias na terra; mas depois? Penso que sobreviverei e não quero correr o risco de assar *in aeternum*." Embora posteriormente sua religião tenha se aprofundado, o motivo inicial foi a necessidade de fixar a vida num ponto e abandoná-la. Ele torna-se cada vez mais tímido, desconfiado e suscetível. Às vezes vai a Paris, mas, quando encontra os amigos, faz de longe um sinal para não ser abordado. Em 1903, quando seus quadros começam a ser vendidos em Paris duas vezes mais caros que os de Monet, quando jovens como Joachim Gasquet e Émile Bernard vêm visitá-lo e interrogá-lo, ele se descontrai um pouco. Mas as cóleras persistem. Outrora, uma criança de Aix o machucara ao passar perto dele; desde então, não podia mais suportar um contato. Num dia da velhice, tendo tropeçado, Émile Bernard o amparou com a mão. Cézanne ficou furioso. Andando a passos largos

pelo ateliê, gritava que não deixaria que "o fisgassem". É ainda para não ser "fisgado" que ele afastava do ateliê as mulheres que poderiam ter-lhe servido de modelo, de sua vida os padres que chamava de "pegajosos", de seu espírito as teorias de Émile Bernard quando elas se faziam demasiado insistentes.

Essa perda dos contatos dóceis com os homens, essa incapacidade de dominar situações novas, essa fuga nos hábitos, num meio que não se coloca problemas, essa oposição rígida entre a teoria e a prática, entre "ser fisgado" e uma liberdade de solitário – todos esses sintomas permitem falar de uma constituição mórbida e, por exemplo, como foi dito em relação a El Greco, de uma esquizoidia. A idéia de uma pintura "a partir da natureza" viria a Cézanne da mesma fraqueza. Sua extrema atenção à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade.

Mas essas conjeturas não dão o sentido positivo da obra, não se pode concluir delas, sem mais, que sua pintura seja um fenômeno de decadência e, como diz Nietzsche, de vida "empobrecida", ou ainda que ela nada tenha a ensinar ao homem realizado. É provavelmente por terem dado demasiada importância à psicologia, a seu conhecimento pessoal de Cézanne, que Zola e Émile Bernard acreditaram num fracasso. É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem sabe fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida.

Não conheceríamos melhor esse sentido pela história da arte, isto é, reportando-nos às influências (as dos italianos e de Tintoretto, de Delacroix, de Courbet e dos impressionistas), aos procedimentos de Cézanne, ou mesmo a seu próprio testemunho sobre sua pintura.

Seus primeiros quadros, até cerca de 1870, são sonhos pintados, um Rapto, um Assassinato. Provêm dos sentimentos e querem antes de tudo provocar sentimentos. São portanto pintados quase sempre em grandes pinceladas e apresentam antes a fisionomia moral dos gestos que o seu aspecto visível. Fora os impressionistas, e em particular Pissarro, que

fizeram Cézanne, a seguir, conceber a pintura não como encarnação de cenas imaginadas, projeção exterior dos sonhos, mas como o estudo preciso das aparências, menos como um trabalho de ateliê que como um trabalho a partir da natureza, e abandonar a fatura barroca, que busca *primeiro* exprimir o movimento, em favor das pequenas pinceladas justapostas e das pacientes hachuras.

Mas ele logo separou-se dos impressionistas. O impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e o ar. Para produzir esse invólucro luminoso, era preciso excluir as cores terrosas, os ocres, os pretos, e utilizar apenas as sete cores do prisma. Para representar a cor dos objetos, não era suficiente pôr na tela seu tom local, isto é, a cor que adquirem quando isolados daquilo que os cerca. Além disso, cada cor que vemos na natureza provoca, por uma espécie de repercussão, a visão da cor complementar, e essas complementares se excitam. Para obter no quadro, que será visto à luz fraca de interiores, o aspecto mesmo das cores ao sol, é preciso então fazer figurar nele não apenas um verde, se se trata da relva, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar. Por fim, o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas. Pode-se em geral obter cada cor justapondo, em vez de misturá-las, as cores componentes, o que produz um tom mais vibrante. Resultava desses procedimentos que a tela, não mais comparável à natureza ponto por ponto, restituía, pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão. Mas a pintura da atmosfera e a divisão dos tons sufocavam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer seu peso próprio. A composição da paleta de Cézanne faz supor que ele busca um outro objetivo: há não apenas as sete cores do prisma, mas dezoito cores, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um preto. O uso das cores quentes e do preto mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera. Do mesmo modo, ele renuncia à divisão do tom e a substitui por misturas graduadas, por uma sucessão de matizes cromáticos sobre o objeto, por uma modulação de cores que

acompanha a forma e a luz recebida. A supressão dos contornos precisos em certos casos, a prioridade da cor sobre o desenho não terão evidentemente o mesmo sentido em Cézanne e no impressionismo. O objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e de materialidade. Cézanne não renuncia, aliás, a fazer vibrar as cores quentes, ele obtém essa sensação colorante pelo emprego do azul.

Deveríamos então dizer que ele quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma por modelo a natureza. Émile Bernard lembrava-lhe que um quadro, para os clássicos, exige circunscrição pelos contornos, composição e distribuição das luzes. Cézanne responde: "Eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento de natureza". Dos mestres, ele disse que "substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha" – e, da natureza, que "é preciso curvar-se a essa obra perfeita. Dela nos vem tudo, por ela existimos, esqueçamos o resto". Declara ter querido fazer do impressionismo "algo de sólido como a arte dos museus". Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro. É o que Bernard chama o suicídio de Cézanne: ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la. Estaria aí a razão de suas dificuldades e também das deformações que nele se observam sobretudo entre 1870 e 1890. As travessas ou as taças postas de perfil numa mesa deveriam ser elipses, mas as duas extremidades da elipse são exageradas e dilatadas. A mesa de trabalho, no retrato de Gustave Geffroy, dispõe-se na base do quadro contra as leis da perspectiva. Ao abandonar o desenho, Cézanne teria se entregado ao caos das sensações. Ora, as sensações fariam soçobrar os objetos e sugeririam constantemente ilusões, como o fazem às vezes – por exemplo a ilusão de um movimento dos objetos quando movemos a cabeça –, se o julgamento não corrigisse a todo instante as aparências. Cézanne teria, diz Bernard, mergulhado "a pintura na ignorância e seu espírito nas trevas".

Na realidade, só pode julgar assim sua pintura quem não prestar atenção à metade do que ele disse e fechar os olhos ao que ele pintou.

Em seus diálogos com Émile Bernard, é manifesto que Cézanne busca sempre escapar às alternativas prontas que lhe propõem – a dos sentidos ou da inteligência, do pintor que vê ou do pintor que pensa, da natureza ou da composição, do primitivismo ou da tradição. "É preciso produzir uma ótica", diz ele, mas "entendo por ótica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo". "Trata-se de nossa natureza?", pergunta Bernard. Cézanne responde: "Trata-se das duas." – "A natureza e a arte não são diferentes?" – "Eu gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la como obra." Mas mesmo essas fórmulas dão demasiada importância às noções ordinárias de "sensibilidade" ou "sensação" e "inteligência", e por isso Cézanne não podia persuadir, por isso gostava mais de pintar. Em vez de aplicar à sua obra dicotomias, que aliás pertencem mais às tradições de escola que aos fundadores – filósofos ou pintores – dessas tradições, seria preferível ser dócil ao sentido próprio de sua pintura, que é o de questioná-las. Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre "os sentidos" e a "inteligência", mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de "natureza" que construímos ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis "pintar como um bruto", mas colocar a inteligência, as idéias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências "que saíram dela".

As pesquisas de Cézanne na perspectiva descobrem, por sua fidelidade aos fenômenos, o que a psicologia recente haveria de formular. A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objetos próximos aparecem menores, e os objetos afastados maiores, do que numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem se aproxima e aumenta de tamanho muito mais rápido que um trem real nas mesmas condições. Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fôssemos aparelhos fotográficos: vemos, na realidade, uma forma que oscila em torno da elipse sem *ser* uma elipse. Num retrato da senhora Cézanne, o friso do revestimento da parede, de um lado e de outro do corpo, não forma uma linha reta: mas sabemos que, se uma linha passa sob uma larga faixa de papel, os dois segmentos visíveis parecem desarticulados. A mesa de Gustave Geffroy dispõe-se na base do quadro, mas, quando nosso olhar percorre uma larga superfície, as imagens que ele obtém são sucessivamente tomadas de diferentes pontos de vista e a superfície total curva-se em forma de gôndola. É verdade que, ao transportar para a tela essas deformações, eu as imobilizo, detenho o movimento espontâneo pelo qual elas se amontoam umas sobre as outras na percepção e tendem para a perspectiva geométrica. É também o que acontece a propósito das cores. Uma rosa sobre um papel cinza colore de verde o fundo. A pintura de escola pinta o fundo de cinza, confiando que o quadro, como objeto real, produzirá o efeito de contraste. A pintura impressionista coloca o verde no fundo, para obter um contraste tão vivo como o dos objetos ao ar livre. Não falseia, desse modo, a relação dos tons? Falsearia se fizesse só isso. Mas o próprio do pintor é fazer que todas as outras cores do quadro, convenientemente modificadas, retirem do verde colocado no fundo seu caráter de cor real. Assim também, o gênio de Cézanne é fazer que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando ele é olhado globalmente, e contribuam apenas, como o fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos. Da mesma

forma, o contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria retirar aos objetos sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não como exposta diante de nós, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável. Eis por que Cézanne acompanhará, numa modulação de cores, a intumescência do objeto e marcará com traços azuis *vários* contornos. O olhar remetido de um a outro percebe um contorno que nasce entre todos eles, como acontece na percepção. Nada menos arbitrário do que essas célebres deformações – que, aliás, Cézanne abandonará em seu último período, a partir de 1890, quando não mais encherá sua tela de cores e se afastará da fatura cerrada das naturezas-mortas.

O desenho deve portanto resultar da cor, se quisermos que o mundo seja mostrado em sua espessura, pois ele é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas e as curvas se instalam como linhas de força; o limite de espaço se constitui vibrando. "O desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho... Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude." Cézanne não busca *sugerir* pela cor as sensações táteis que dariam a forma e a profundidade. Na percepção primordial, as distinções do tato e da visão são desconhecidas. É a ciência do corpo humano que nos ensina, posteriormente, a distinguir nossos sentidos. A coisa vivida não é reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro de onde estes se irradiam. Nós *vemos* a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu cheiro. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo indivisível; caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real. Eis por que cada pincelada

deve satisfazer a uma infinidade de condições, eis por que Cézanne meditava às vezes durante uma hora antes de executá-la: ela deve, como diz Bernard, "conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo". A expressão daquilo que *existe* é uma tarefa infinita.

Cézanne também não negligenciou a fisionomia dos objetos e dos rostos, ele apenas queria captá-la quando ela emerge da cor. Pintar um rosto "como um objeto" não é despojá-lo de seu "pensamento". "Entendo que o pintor o interpreta", diz Cézanne, "o pintor não é um imbecil." Mas essa interpretação não deve ser um pensamento separado da visão. "Se eu pintar todos os pequenos azuis e todos os pequenos marrons, faço-o olhar como ele olha... Ao diabo se presumem que, ao casar um verde matizado a um vermelho, pode-se entristecer uma boca ou fazer sorrir uma face!" O espírito se vê e se lê nos olhares, que no entanto são apenas conjuntos coloridos. Os outros espíritos só se oferecem a nós encarnados, aderidos a um rosto e a gestos. De nada serve opor aqui as distinções da alma e do corpo, do pensamento e da visão, pois Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções são tiradas e que nos são dadas inseparáveis. O pintor que pensa e que busca a expressão não alcança de início o mistério, renovado toda vez que olhamos alguém, de seu aparecimento na natureza. Balzac descreve em *A pele de onagro* uma "toalha branca como uma camada de neve recém-caída e sobre a qual elevavam-se simetricamente os pratos e talheres coroados de pãezinhos dourados". "Em toda a minha juventude", dizia Cézanne, "eu quis pintar isso, essa toalha de neve fresca... Agora eu sei que se deve *querer* pintar apenas: elevavam-se simetricamente os pratos e talheres, e: pãezinhos dourados. Se eu pintar 'coroados', estou perdido, compreende? E se realmente equilibro e matizo meus pratos e talheres e meus pãezinhos como no modelo natural, esteja certo de que as coroas, a neve e tudo o mais estarão ali".

Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habituamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e

revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie. A própria natureza é despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem é sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos transidos parecem hesitantes como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impede toda efusão humana. Se vamos ver outros pintores ao abandonar os quadros de Cézanne, uma descontração se produz, como as conversas reatadas que, após um luto, mascaram essa novidade absoluta e devolvem aos vivos sua solidez. Mas somente um homem, justamente, é capaz dessa visão que vai até as raízes, aquém da humanidade constituída. Tudo indica que os animais não sabem *olhar*, penetrar nas coisas sem nada esperar delas senão a verdade. Ao dizer que o pintor das realidades é um símio, Émile Bernard diz portanto exatamente o contrário do que é verdadeiro, e compreendemos que Cézanne pudesse retomar a definição clássica da arte: o homem acrescentado à natureza.

Sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Ele pensava que se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário. Informava-se sobre a estrutura geológica das paisagens. Essas relações abstratas deviam intervir no ato do pintor, mas reguladas a partir do mundo visível. A anatomia e o desenho estão presentes, quando ele dá uma pincelada, como as regras do jogo numa partida de tênis. O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição das cores ou um outro conhecimento qualquer. Para todos os gestos que aos poucos fazem um quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta – que justamente Cézanne chamava um "motivo". Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele "germinava" com a paisagem. Esquecida toda ciência, tratava-se de recuperar, *por meio* dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. Era preciso soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, "juntar as mãos

913507617

errantes da natureza", diz Gasquet. "Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade." A meditação terminava bruscamente. "Tenho meu motivo", dizia Cézanne, e explicava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva numa rede que nada deixa passar. Então ele atacava seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo. A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência. Nada mais afastado do naturalismo do que essa ciência intuitiva. A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, "objetiva", "projeta", "fixa". Assim como a palavra não se *assemelha* ao que ela designa, a pintura não é um *trompe-l'oeil*, uma ilusão de realidade; Cézanne, segundo suas próprias palavras, "escreve como pintor o que ainda não está pintado e faz disso pintura absolutamente". Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, atravessando-as, vamos diretamente às coisas que elas apresentam. O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada.

Leonardo da Vinci adotara como divisa o rigor obstinado, todas as artes poéticas clássicas dizem que a obra é difícil. As dificuldades de Cézanne – como as de Balzac ou de Mallarmé – não são da mesma natureza. Balzac imagina, certamente segundo as indicações de Delacroix, um pintor que quer exprimir a vida mesma somente pelas cores, e conserva escondida sua obra-prima. Quando Frenhofer morre, seus amigos encontram apenas um caos de cores, de linhas incompreensíveis, uma muralha de pintura. Cézanne emocionou-se até às lágrimas ao ler *A obra-prima desconhecida*, e declarou que ele próprio era Frenhofer. O esforço

Biblioteca Universitária
UFSC

de Balzac, ele também obcecado pela "realização", faz compreender o de Cézanne. Em *A pele de onagro*, ele fala de um "pensamento a exprimir", de um "sistema a construir", de uma "ciência a explicar". Ele põe na boca de Louis Lambert, um dos gênios fracassados de *A comédia humana*, estas palavras: "Caminho para algumas descobertas [...]; mas que nome dar à força que me ata as mãos, me fecha a boca e me arrasta em sentido contrário à minha vocação?". Não é suficiente dizer que Balzac se propôs compreender a sociedade de seu tempo. Descrever o tipo do caixeiro-viajante, fazer uma "anatomia dos corpos docentes" ou mesmo fundar uma sociologia, não era uma tarefa sobre-humana. Uma vez nomeadas as forças visíveis, como o dinheiro e as paixões, e uma vez descrito o funcionamento manifesto, Balzac se pergunta para que tudo isso, qual sua razão de ser, o que *quer dizer*, por exemplo, essa Europa "cujos esforços tendem, todos, a não sei que mistério de civilização", o que mantém interiormente o mundo e faz pulular as formas visíveis. Para Frenhofer, o sentido da pintura é o mesmo: "Uma mão não pertence apenas ao corpo, ela exprime e continua um pensamento que é preciso captar e traduzir [...] A verdadeira luta é essa! Muitos pintores triunfam instintivamente sem conhecer esse tema da arte. Vocês desenham uma mulher, mas vocês não a vêem". O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais "humanos" dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo.

Não há, portanto, arte recreativa. É possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo idéias já prontas e apresentado formas já vistas. Essa pintura ou essa palavra auxiliar é o que se entende geralmente por cultura. O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado. Com isso a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A "concepção" não pode preceder a "execução". Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida provará que se devia encontrar ali *alguma coisa* em vez de *nada*. Porque voltou para tomar consciência disso, no fundo da experiência muda e solitária

sobre a qual se construíram a cultura e a troca de idéias, o artista lança sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito, se ela poderá destacar-se do fluxo de vida individual onde nasce e apresentar, seja a essa mesma vida em seu futuro, seja às mônadas que coexistem com ela, seja ainda à comunidade aberta das mônadas futuras, a existência independente de um *sentido* identificável. O sentido daquilo que o artista vai dizer *não está* em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada. Em vez da razão já constituída na qual se encerram os "homens cultos", ele invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens. Como Bernard quisesse reconduzi-lo à inteligência humana, Cézanne responde: "Eu me volto para a inteligência do *Pater Omnipotens*". Ele se volta, em todo caso, para a idéia ou o projeto de um Logos infinito. A incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua constituição nervosa, mas pela intenção de sua obra. A hereditariedade podia ter-lhe dado sensações ricas, emoções fortes, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizassem sua vida voluntária e o separassem dos homens; mas esses dons não fazem uma obra senão pelo ato de expressão, e não interferem nas dificuldades como tampouco nas virtudes desse ato. As dificuldades de Cézanne são as da primeira palavra. Ele acreditou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer *ver* como ele nos *toca*. Uma teoria física nova pode ser provada porque a idéia ou o sentido estão ligados pelo cálculo a medidas que são de um domínio já comum a todos os homens. Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem-sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, fazendo comparações, esbarrando de um lado e de outro, guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por redescobrir o que lhes quiseram comunicar. O pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então a obra de arte

terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre.

Assim as "hereditariedades", as "influências" – os acidentes de Cézanne – são o texto que a natureza e a história lhe deram para ser decifrado. Elas fornecem apenas o sentido literal de sua obra. As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a esse dado um sentido figurado que não existia antes delas. Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra. Os dados de Cézanne que enumeramos e dos quais falamos como condições prementes, se deviam figurar no tecido de projetos que ele era, só podiam fazer isso propondo-se a ele como o que lhe cabia viver, e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Tema obrigatório no ponto de partida, esses dados são apenas, recolocados na existência que os abarca, o monograma e o emblema de uma vida que se interpreta ela própria livremente.

Mas compreendamos bem essa liberdade. Evitemos imaginar alguma força abstrata que sobreporia seus efeitos aos "dados" da vida, ou que introduziria cortes no desenvolvimento. É certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*. Desde seu início, a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era o projeto dela, e a obra nela se anunciava por sinais premonitórios que seria um erro tomar por causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura. Aqui não há mais causas nem efeitos, eles se reúnem na simultaneidade de um Cézanne eterno que é a fórmula, ao mesmo tempo, do que ele quis ser e do que ele quis fazer. Há uma relação entre a constituição esquizóide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença – a esquizoidia como redução do mundo à totalidade das aparências imobilizadas e suspensão dos valores expressivos –, porque a doença cessa então de ser um fato absurdo e um destino para tornar-se uma possibilidade geral da existência humana quando

enfrenta de forma conseqüente um de seus paradoxos – o fenômeno da expressão –, e enfim, porque é a mesma coisa, nesse sentido particular, ser Cézanne e ser esquizóide. A liberdade criadora não poderia portanto ser separada dos comportamentos menos deliberados que já se indicavam nos primeiros gestos de Cézanne criança, e na maneira pela qual as coisas o tocavam. O sentido que Cézanne dará em seus quadros às coisas e aos rostos propunha-se a ele no mundo mesmo que lhe aparecia, Cézanne apenas liberou esse sentido; as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via é que pediam para ser pintados assim, e Cézanne apenas disse o que eles *queriam* dizer. Mas, então, onde está a liberdade? É verdade, condições de existência só podem determinar uma consciência pelo desvio das razões de ser e das justificações que ela se dá, só podemos ver diante de nós e sob o aspecto de fins aquilo que nós mesmos somos, de modo que nossa vida tem sempre a forma do projeto e da escolha, e assim nos parece espontânea. Mas dizer que somos desde o início a visada de um futuro é dizer também que nosso projeto já está determinado com nossas primeiras maneiras de ser, que a escolha já está feita em nosso primeiro suspiro. Se nada nos força do exterior, é porque somos inteiramente nosso exterior. Esse Cézanne eterno que vemos surgir primeiro, que atraiu sobre o homem Cézanne os acontecimentos e as influências supostamente exteriores a ele, e que esboçava tudo o que lhe adveio – essa atitude para com os homens e o mundo que não foi deliberada, livre em relação a causas externas, acaso era livre em relação a si mesma? Não seria a escolha rechaçada para aquém da vida? E há escolha onde não há ainda um campo de possíveis claramente articulado, mas um único provável e como que uma única tentação? Se sou projeto desde meu nascimento, é impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um único gesto que seja apenas hereditário ou inato e que não seja espontâneo – mas, igualmente, um único gesto que seja absolutamente novo em relação a essa maneira de ser no mundo que sou eu desde o começo. É a mesma coisa dizer que nossa vida é inteiramente construída ou que ela é inteiramente dada. Se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos

de ser o mesmo – esse é o problema. Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos. Cabe a nós compreender as duas coisas ao mesmo tempo e de que maneira a liberdade se manifesta em nós sem romper nossos vínculos com o mundo.

Há sempre vínculos, mesmo e sobretudo quando recusamos aceitá-los. Valéry descreveu, baseado nos quadros de Leonardo da Vinci, um monstro de liberdade pura, sem amantes, sem credor, sem anedotas, sem aventuras. Nenhum sonho lhe encobre as coisas mesmas, nenhum subentendido sustenta suas certezas, e ele não lê seu destino em alguma imagem favorita como o abismo de Pascal. Ele não lutou contra os monstros, ele compreendeu suas motivações, os desarmou pela atenção e os reduziu à condição de coisas conhecidas. "Nada mais livre, isto é, nada menos humano do que seus julgamentos sobre o amor, sobre a morte. Alguns fragmentos em seus cadernos nos dão a entender isso. 'O amor em seu furor (diz ele, aproximadamente) é uma coisa tão feia que a raça humana se extinguiria – *la natura si perderebbe* – se os que o fazem se vissem.' Esse desprezo é acusado por diversos croquis, pois o cúmulo do desprezo por certas coisas consiste, enfim, em examiná-las à vontade. Assim ele desenha aqui e ali uniões anatômicas, cortes pavorosos no momento mesmo do amor",[1] ele é mestre de seus recursos, faz o que quer, passa tranqüilamente do conhecimento à vida com uma elegância superior. Tudo o que ele fez foi sabendo o que fazia, e tanto a operação da arte como o ato de respirar e de viver não ultrapassam seu conhecimento. Ele encontrou a "atitude central" a partir da qual é igualmente possível conhecer, agir e criar, porque a atenção e a vida, transformadas em exercícios, não são contrárias ao desapego do conhecimento. Ele é uma "potência intelectual", é o "homem do espírito".

Examinemos melhor. Não há revelação para Leonardo. Nenhum abismo aberto à sua direita, diz Valéry. Certamente. Mas, em *Sant'Ana*,

1. P. Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci", in *Variété* (Paris: Gallimard, 1926), p. 185. [Ed.bras.: *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, trad. Gérson G. de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.]

a Virgem e o Menino, há o manto da virgem que desenha um abutre e termina junto ao rosto do Menino. Há um fragmento sobre o vôo das aves no qual Da Vinci subitamente se interrompe para seguir uma recordação da infância: "Penso ter sido destinado a ocupar-me muito particularmente do abutre, pois uma de minhas primeiras recordações da infância é que, estando eu ainda no berço, um abutre veio a mim, abriu-me a boca com sua cauda e várias vezes me bateu com essa cauda entre os lábios".[2] Assim, mesmo essa consciência transparente tem seu enigma – verdadeira recordação da infância ou fantasma da idade madura. Não era do nada que ela partia, ela não se alimentava de si mesma. Eis-nos envolvidos numa história secreta e numa floresta de símbolos. A tentativa de Freud de decifrar o enigma a partir do que se sabe sobre a significação do vôo das aves, sobre os fantasmas de *fellatio* e sua relação com o período de aleitamento, certamente levantará protestos. Mas é pelo menos um fato que os egípcios faziam do abutre o símbolo da maternidade, por acreditarem que todos os abutres eram fêmeas e fecundados pelo vento. Também é um fato que os padres da Igreja serviam-se dessa lenda para refutar pela história natural os que não queriam acreditar na maternidade de uma virgem, e é uma probabilidade que, em suas leituras infinitas, Leonardo tenha se deparado com essa lenda. Nela encontrava o símbolo de seu próprio destino. Ele era o filho natural de um rico tabelião que desposou, no ano mesmo de seu nascimento, a nobre dona Albiere, com a qual não teve filhos, e que recolheu em seu lar Leonardo, aos cinco anos de idade. Portanto, Leonardo passou seus quatro primeiros anos com a mãe, a camponesa abandonada; ele foi uma criança sem pai e ficou conhecendo o mundo apenas em companhia dessa pobre mãe maravilhosa que parecia tê-lo criado milagrosamente. Se recordarmos agora que não são conhecidas nenhuma amante e mesmo nenhuma paixão em sua vida, que ele foi acusado de sodomia, mas absolvido, que seu diário, que omite despesas muito maiores, registra meticulosamente os gastos

2. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr. Marie Bonaparte (Paris: Gallimard, 1927), p. 65. [Ed.bras.: *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância / O Moisés de Michelangelo*, trad. Walderedo Ismael de Oliveira e Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1997.]

para o enterro da mãe, mas também para a aquisição de roupas para dois de seus alunos, não seria ousado demais dizer que Leonardo amou uma única mulher, sua mãe, e que esse amor só consentiu ternuras platônicas pelos rapazes que o cercavam. Nos quatro anos decisivos de sua infância, criou-se um apego fundamental a que ele teve de renunciar quando foi levado para a casa do pai, apego onde concentrou todos os seus recursos de amor e todo o seu poder de abandono. Sua sede de viver, não lhe restava mais senão empregá-la na investigação e no conhecimento do mundo, e, já que o haviam *despegado*, ele precisava tornar-se essa potência intelectual, esse homem do espírito, esse estrangeiro entre os homens, esse indiferente, incapaz de indignação, de amor ou de ódio imediatos, que deixava inacabados seus quadros para dedicar seu tempo a experiências extravagantes, e em quem seus contemporâneos pressentiram um mistério. Tudo se passa como se Leonardo nunca tivesse amadurecido completamente, como se todos os lugares de seu coração estivessem de antemão ocupados, como se o espírito de investigação tivesse sido para ele um meio de escapar à vida, como se ele tivesse investido em seus primeiros anos todo o seu poder de assentimento, e como se tivesse até o final permanecido fiel à sua infância. Ele brincava como uma criança; Vasari conta que "ele confeccionou uma massa de cera, e, quando saía a passear, formava com ela animais muito delicados e ocos; soprando dentro, eles voavam; ao sair o ar, eles caíam no chão. Tendo o vinhateiro de Belvedere encontrado um lagarto muito curioso, Leonardo fez-lhe asas com a pele tirada de outros lagartos e as encheu de mercúrio, de modo que elas se agitavam e estremeciam tão logo o lagarto se movia; da mesma maneira, pôs-lhe olhos, uma barba e chifres, domesticou-o, colocou-o numa caixa, e com esse lagarto assustava todos os seus amigos".[3] Ele deixava suas obras inacabadas, assim como seu pai o abandonara. Ignorava a autoridade e, em matéria de conhecimento, confiava apenas na natureza e em seu próprio julgamento, como o fazem geralmente os que não foram educados com base na intimidação e na força protetora do pai. Assim, mesmo esse puro poder de investigação,

3. Id., ibid., p. 189.

essa solidão, essa curiosidade que definem o espírito, só se estabeleceram em Leonardo em relação com sua história. No auge da liberdade, ele é, *nisso mesmo*, a criança que ele foi, ele só despegou-se de um lado porque está apegado noutra parte. Tornar-se consciência pura é ainda uma maneira de tomar posição perante o mundo e os outros, e Da Vinci adotou essa maneira ao assumir a situação que lhe fora dada por seu nascimento e por sua infância. Não há consciência que não seja sustentada por seu engajamento primordial na vida e pelo modo desse engajamento.

O que pode haver de arbitrário nas *explicações* de Freud não poderia aqui desacreditar a *intuição psicanalítica*. Por mais de uma vez, o leitor é detido pela insuficiência das provas. Por que isso e não outra coisa? A questão parece impor-se tanto mais quanto Freud oferece com freqüência várias interpretações, cada sintoma sendo, segundo ele, "sobredeterminado". Enfim, é bastante claro que uma doutrina que faz intervir a sexualidade em toda parte não poderia, segundo as regras da lógica indutiva, estabelecer sua eficácia em parte alguma, já que ela se priva de toda contraprova ao excluir de antemão todo caso diferencial. É assim que se pode triunfar da psicanálise, mas somente no papel. Pois as sugestões do psicanalista, se nunca podem ser provadas, tampouco podem ser eliminadas; como imputar ao acaso as afinidades complexas que o psicanalista descobre entre a criança e o adulto? Como negar que a psicanálise nos ensinou a perceber, de um momento a outro de uma vida, ecos, alusões, retomadas, um encadeamento que não pensaríamos em pôr em dúvida se Freud não tivesse traçado corretamente sua teoria? A psicanálise não é feita para nos dar, como as ciências da natureza, relações necessárias de causa e efeito, mas para nos indicar relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis. Não imaginamos o fantasma do abutre em Leonardo, com o passado infantil que ele recobre, como uma força que determinou seu futuro. Trata-se antes, como a palavra do áugure, de um símbolo ambíguo que se aplica antecipadamente a várias linhas de acontecimentos possíveis. Mais precisamente: o nascimento e o passado definem para cada vida categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum ato em particular, mas que se lêem ou se reconhecem em todos. Seja cedendo à sua infância, seja querendo

fugir dela, Leonardo nunca deixará de ser o que foi. As decisões mesmas que nos transformam são sempre tomadas em relação a uma situação de fato, e uma situação de fato pode ser aceita ou recusada, mas nunca pode deixar de nos fornecer nosso impulso e de ser ela própria, para nós, como situação "a aceitar" ou "a recusar", a encarnação do valor que lhe damos. Se o objeto da psicanálise é descrever essa troca entre o futuro e o passado, e mostrar de que maneira cada vida sonha a partir de enigmas cujo sentido final não está inscrito de antemão em parte alguma, não se deve exigir dela o rigor indutivo. O devaneio hermenêutico do psicanalista, que multiplica as comunicações de nós a nós mesmos, que toma a sexualidade como símbolo da existência e a existência como símbolo da sexualidade, que busca o sentido do futuro no passado e o sentido do passado no futuro, é, melhor que uma indução rigorosa, uma adaptação ao movimento circular de nossa vida, que apóia seu futuro em seu passado, seu passado em seu futuro, e na qual tudo simboliza tudo. A psicanálise não torna impossível a liberdade, ela nos ensina a concebê-la concretamente, como uma retomada criadora de nós mesmos, no fundo sempre fiel a nós mesmos.

Portanto, é ao mesmo tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra. Assim como observamos os movimentos de um animal desconhecido sem compreender a lei que os habita e os governa, assim também os testemunhos de Cézanne não adivinham as transmutações que ele submete aos acontecimentos e às experiências, eles são cegos para *sua* significação, para esse clarão vindo de parte alguma que o envolve por momentos. Mas ele próprio nunca está no centro dele mesmo, em nove de cada dez dias ele vê a seu redor somente a miséria de sua vida empírica e de suas tentativas frustradas, restos de uma festa desconhecida. É no mundo ainda, numa tela, com cores, que lhe cabe realizar sua liberdade. É dos outros, do assentimento deles que deve esperar a prova de seu valor. Eis por que ele interroga esse quadro que nasce sob sua mão, e espreita os olhares dos outros postos em sua tela. Eis por que nunca parou de trabalhar. Não abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a idéia nem a liberdade face a face.

POSFÁCIO

Quatro esboços de leitura

Para Rodrigo Naves

1

A insatisfação crescente de Cézanne com suas pinturas é um dos temas de *A dúvida de Cézanne*. Muitos de seus quadros eram abandonados em diferentes etapas de realização. E é difícil não encontrar brancos nas pinturas das últimas duas décadas de sua obra. Essa expressão falhada, que não conseguiria dar conta da exuberante multiplicidade que percebia no mundo, não se encontra nas aquarelas do mesmo período. O branco do papel é mais generoso que o da tela. Sua mudez é eloqüente. A execução rápida diante do motivo com algumas linhas a lápis ou em azul e mais algumas pinceladas justapostas ativam o branco. O que passa rápido consegue ser anotado. O que resiste à expressão é deixado de lado. Há mesmo uma influência da técnica da aquarela nas últimas pinturas de Cézanne, com suas tintas mais diluídas e os brancos que deixa. Mas são brancos diferentes. O branco das aquarelas as completa. O branco das pinturas aponta incompletudes.

Não fosse a dificuldade em Cézanne de realizar suas pinturas, não fosse a dificuldade de uma expressão completa de sua percepção do motivo, *A dúvida de Cézanne* perderia seu móvel. No prefácio de *Fenomenologia da percepção*, a principal obra de Merleau-Ponty, a percepção é compreendida como "acesso à verdade". A verdade, entretanto, não nos dá nunca o acabado. Uma verdade acabada seria a paralisia do presente, da situação em que me encontro, tanto fonte de meus acertos quanto de meus erros. É esse inacabado da percepção, sua abertura, suas falhas, seus brancos, enfim, que possibilita a junção de alguns temas de *Fenomenologia*

da percepção com os de *A dúvida de Cézanne*. É falando da liberdade que os dois textos terminam. E a liberdade, como a verdade, também nunca está pronta. Se é uma liberdade, como foi a de Cézanne, que busca a realização da expressão do que percebe, o que há de incompletude e insatisfação nessa realização já não será só falha ou dúvida, mas também certeza de que aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa.

As reflexões sobre a psicanálise em *A dúvida de Cézanne* também surgem justamente nesse ponto em que a liberdade é escorregadia e não é algo manejável e à disposição da pessoa para traçar um destino fora de seu destino. Se esse não é determinado, se deixa lacunas por onde se insinua o futuro, essas, as lacunas, são determinadas. São as faltas de alguém, não de um outro, pois somos sempre o que já fomos em meio ao mundo e aos outros. E se disso fugimos, do contato com os outros, é porque fugir disso é o que nos compõe. E é assim que Cézanne se aparta do convívio humano ou que Leonardo, também de um outro modo um apartado, domina a arte de conviver e com ela se diverte enquanto Cézanne se irrita. E mesmo que Freud, hoje se sabe, tenha cometido vários erros no seu estudo sobre Leonardo – e Merleau-Ponty chega a pressenti-lo –, isso não invalida a psicanálise para Merleau-Ponty. Dela é mesmo dada, em *A dúvida de Cézanne*, uma bela formulação: "[a psicanálise] não torna impossível a liberdade, [...] nos ensina a concebê-la concretamente, como uma retomada criadora de nós mesmos". Assim Cézanne se retomaria, fora do mundo humano, com quase nada entre ele e o motivo, a não ser a tela e as tintas com as quais luta para expressar o que percebe.

O que Cézanne percebe? Não apenas as coisas, mas o movimento da percepção em relação às coisas. É isso que, para Merleau-Ponty, Cézanne pinta. Suas pinturas são exemplos concretos daquilo que Merleau-Ponty escreve sobre a percepção em *Fenomenologia da percepção*. Não a percepção cotidiana, na qual os afazeres práticos nos impedem uma percepção originária. Nem a percepção como é pensada pelo racionalismo ou pelo empirismo. O primeiro emite juízos sobre o percebido sem se dar conta de que a percepção lhe abriu o caminho no qual se precipita. O segundo decompõe o percebido em partes menores do que aquelas

que vemos e também sem se dar conta de que retalha aquilo a que a percepção lhe deu acesso.

Mas também Cézanne não falava de suas "pequenas sensações"? A elas não correspondiam pinceladas discretas sobre a tela? Mas a semelhança com o empirismo é apenas terminológica. Cézanne usa o termo "sensação" porque é um termo de época. Pinta com pinceladas discretas porque aprendeu com o impressionismo a desenhar enquanto já pincela as cores. Essa técnica, que vem da técnica do esboço, permite a Cézanne aliar sensações a pinceladas. Mas suas sensações, os quadros nos levam a crer, não são separáveis do motivo inteiro do quadro. São antes o modo de compor um mosaico onde nenhum aspecto do percebido lhe escape. Daí as dificuldades da realização, pois não é apenas a luz, o clima ou uma cena que Cézanne deseja pintar, mas todos os aspectos do visível. A expressão parece lhe escapar porque o motivo assim apreendido se torna fecundo demais e sua percepção, fonte de uma expressão que rivaliza com a da pintura a fazer.

A percepção originária, segundo Merleau-Ponty, e se aceita-se, ainda segundo Merleau-Ponty, que é ela que Cézanne busca e pinta, já é também expressão. O problema da realização em Cézanne estaria aí. No que percebe já encontraria a expressão que ainda lhe cabe expressar no quadro. Entretanto, é mais fácil dizer o que não é uma percepção originária do que aquilo que ela é. Não é a percepção cotidiana porque essa se move apenas no percebido e toma assim por constituído o que a filosofia, para Merleau-Ponty, deve mostrar de que modo se constitui. E a percepção cotidiana não poderia ser de outro modo. O cotidiano se move no mundo da cultura já conquistada, no mundo do já sabido e adquirido. Tem que apagar os rastros do que foi um dia seu enraizamento na natureza. Não fosse assim não funcionaria, pois cada movimento de alguém em meio ao mundo, às coisas e às pessoas não apenas transportaria sua vida passada, mas teria que reconstruí-la inteira a cada presente. A vida seria impraticável. Já uma percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez. Ela é Cézanne aos cinquenta anos olhando sua paisagem natal como se fosse a de sua infância e de sua primeira juventude. Como se olhá-la não trouxesse mais, nem menos, do que o

maravilhamento que um dia se manifestou e que ainda se manifestaria para o adulto disposto a olhá-la de novo e nova.

Entretanto, ninguém vive nesse mundo do maravilhamento ou do espanto que é em tudo filosófico e que possibilita descrever a percepção na sua origem. Daí o recurso à pintura e à pintura de Cézanne. Não há melhores exemplos dessa percepção – que antes de ser cultura a funda e a finca de uma vez por todas na natureza – do que essas maçãs, esse lago, essa montanha, essas pessoas. Basta olhar os quadros. Mas então se toma a explicação pelo que deve ser explicado. Antes da pintura, o pintor terá que perceber o mundo pela raiz. E esse dom não é um dom só do pintor. É de todos. O pintor, o filósofo e o escritor apenas o aperfeiçoam. Desaprendem para aprender de novo. E se isso é possível, desaprender para aprender de novo, é algo que pode ocorrer de muitas maneiras. Naquele que não é artista ou filósofo pode mesmo acontecer num movimento involuntário, sem que se aperceba. E é justo aí que perceberia, como que em câmara lenta, a percepção se aprontando para dar origem ao percebido.

É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de um outro modo. É esse vento repentino que me leva a olhar a copa agitada da árvore fora de minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que pára um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela por sua vez também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que o crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-lo, que percebo como se nunca tivera percebido. Ou que escrevo, dirá o leitor com razão. E o embrulho é justamente esse. Uma percepção originária já é criação, expressão. Se a expresso novamente, haverá duas expressividades em jogo, a expressividade do mundo e a das linguagens expressivas, seja a linguagem da pintura, a da literatura ou de uma outra arte.

2

A relação entre percepção e as diferentes formas de expressão é o tema de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. A tarefa é enorme, pois Merleau-Ponty se propõe a compreender diferentes formas de expressão, a da pintura e da literatura, em especial, mas também a história, sua expressividade e seu sentido, como fundadas na percepção. E também a história porque há uma poesia do mundo suportando e fundando o que Merleau-Ponty, numa referência a Hegel, chama de "prosa do mundo": a loquacidade conceitual e adquirida de uma história transmitida através das gerações. Já uma poesia do mundo pede ao presente que ele se engate novamente na fecundidade de outros presentes, nos quais a criação sempre antecede o criado, ou então não há, e não houve, um presente, nada de fecundo e criador, não houve e não haverá história, ligação inventiva entre as gerações.

A novidade histórica, seus momentos promissores e que ainda falam em direção ao futuro, seus diferentes presentes e ao mesmo tempo sua unidade, Merleau-Ponty vai concebê-los em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* à maneira da lingüística de Saussure. E o que Merleau-Ponty capta em Saussure é que o espírito fala. Se há um espírito que se desdobra na história, ele não é nada de inefável. É falante e presente desde a primeira sílaba da criança até as obras completas de um autor. Mas será preciso diferenciar, então, assim como para a percepção, um uso cotidiano da língua e da expressão de seu emprego poético numa expressão originária, pimordial. Se, no uso cotidiano, os signos da língua vão direto às coisas, no aprendizado da língua, porém, a criança tem apenas fonemas, que um a um nada significam, para formar e expressar um sentido.

Será com apenas algumas dezenas de fonemas que todo adulto falará um dia. Mas então já terá o domínio de combiná-los segundo posições certas numa cadeia de signos em que os fonemas um a um continuam a não significar nada. É na sua posição, num trecho de uma série de fonemas, que cada fonema adquire expressão e sentido. O que encanta quando uma criança fala é que ela foi capaz de distinguir ruídos de fonemas, de ordená-los e, sobretudo, de dominar as pausas, o silêncio

entre signos sem o qual eles não se diferenciam e nada dizem. Toda criança é Balzac à sua maneira. Diz, pelo menos para ela, o que nunca tinha sido dito. E a situação do escritor não é outra. O que para a criança é uma meia palavra e entrada na cultura, para o poeta ou o romancista é um estilo e reinvenção da mesma cultura.

É que não são as palavras do escritor que nos dão seu estilo. Enquanto palavras, estão em estado de dicionário. A primeira palavra e a obra de um escritor têm em comum uma relação indireta – uma linguagem indireta, no dizer de Merleau-Ponty – com as coisas significadas. São linguagens tácitas, desviantes e plenas de silêncio lá onde dizem quando parece que nada dizem. É do não dito, das suas falhas ou faltas, que um estilo é feito. Troque-se uma palavra, seu lugar entre as pausas de um verso, e o poema desaba. Nesses interstícios, fala o silêncio, a mudez da língua, a qual, para compreendê-la, diz Merleau-Ponty, será preciso "olhar" como os surdos olham os que falam. E é nessa mudez, no calado da língua, que a percepção se encontra com o estilo expressivo. Somos surdos antes de ler o poema que, se expressivo, parece nos revelar aspectos do mundo que nunca havíamos escutado. Nesses silêncios que o fecundam, um só silêncio repartido em muitos, a língua abre mão de seus sons e, se escrita, de suas letras, para apoiar-se na quietude da percepção. Na base da fala e da escrita criativas há como que um leito de percepção por onde a língua transcorre e desenha tanto o que diz quanto a topografia, dela indissociável, do que não diz.

Se os fonemas, no aprendizado da língua, e as palavras, no seu emprego expressivo, só significam pelas posições que ocupam e com a ajuda do silêncio no qual a percepção vem preencher o vazio do não dito, na pintura, por sua vez, também há uma linguagem em que as partes só significam na relação que mantêm com a configuração do todo. O valor diacrítico do signo lingüístico, isto é, o fato de um signo – seja um fonema na palavra, seja uma frase ou um capítulo num romance – só exibir seu peso na significação de acordo com a posição que ocupa numa cadeia de signos, também se encontra, desse modo, na pintura. Silenciosa, a pintura também tem sua voz – as vozes do silêncio, como diz Malraux, e do qual Merleau-Ponty empresta a expressão –, pois uma única pincelada

muda todo um quadro. Também a pintura possui uma linguagem diacrítica. Também seus sinais são sinais diacríticos. O quadro sendo feito, como no exemplo de *Lavadeiras* de Renoir, pode, desse modo, apoiar-se numa percepção que é mais aquela que o quadro pede do que aquela que se põe à frente do pintor. Daí que Renoir olhe para o mar e não para o regato que pinta, pois o azul que o quadro pede, em seu valor diacrítico, na sua relação com o quadro todo, não é o azul do regato nem talvez o do mar, mas um azul que virá à tela segundo a lógica do quadro e pela comparação com os outros azuis que Renoir percebe.

O mundo silencioso da pintura, mas que é também linguagem, e a linguagem tácita da literatura, que também requer o silêncio, se juntam para Merleau-Ponty sob a mesma categoria da expressão primordial fundada na percepção porque, tanto na pintura como na literatura, o caráter diacrítico do signo as comanda, ainda que o signo pictórico seja mais próximo da percepção do que o da língua. Ambos, porém, vivem mais ao lado de outros signos do que numa relação frontal e direta com as coisas significadas. É a totalidade de uma pintura que significa o mundo através dela, não cada uma de suas pequenas partes isoladamente. E se algo significa o próprio espaço, como a cúpula de Brunelleschi, cada gomo da cúpula se apóia e se desvia do outro até que se juntem e se plantem sobre o topo da igreja de Santa Maria del Fiore e, ainda numa expressão lateral, imantem e mudem a paisagem inteira de Florença, assim como uma parte de uma pintura pode transfigurá-la inteiramente.

E esses são jogos que não têm fim, pois em tudo onde a expressão vinga, há uma totalidade do mundo pressuposta, da qual mal nos damos conta, mas que está presente em cada traço, fonema, palavra, frase, livro. Nada disso é completo e nunca será. Mas, por outro lado, sem pressupor que nosso presente e nossa percepção estão rodeados de um só mundo em seu passado e em seu futuro, não falamos, não escrevemos. A expressão, como a percepção, não está nunca acabada, mas pede o vislumbre de um único mundo com seu passado e seu futuro. Daí que *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* se engate também numa reflexão sobre a história. Uma história em aberto e cujo espírito é feito inteiramente do que fazemos, falamos, escrevemos, pintamos e arquitetamos. Não é um espírito

inapreensível e celeste que Malraux, com quem Merleau-Ponty dialoga por todo o ensaio, invoca quando é necessário complementar as ações individuais. Essas, para Merleau-Ponty, nunca estão sós, mas também já rodeadas pela percepção e as figuras da expressão que despertam.

O apelo a Hegel no ensaio vem daí. Da necessidade de introduzir uma noção de espírito que foi a mais rica da história da filosofia e com ela confrontar-se para dialogar com Malraux num terreno ainda mais pleno do que o seu. E se Merleau-Ponty encontra em Hegel uma história que faz juz a cada presente quando ele é fecundo, também encontra uma relativização, por Hegel, dos diferentes presentes já passados em direção ao presente acabado de sua filosofia. Mas um espírito que fala não uma linguagem divina, mas as palavras da criança e as de Stendhal, que desenha garatujas ou a cúpula de Brunelleschi, esse espírito do mundo, diz Merleau-Ponty, "somos nós". Se em *A dúvida de Cézanne* o tema era a realização da expressão da percepção por um indivíduo, Cézanne, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* o tema se expande para o da realização de diferentes formas de expressão na história, assim como o da expressividade da própria história.

3

Em *O olho e o espírito*, o terceiro e último ensaio que Merleau-Ponty escreveu sobre a pintura, o tema da história também está presente. Ele ressurge na parte v e final do texto. Da história aí é dito que não é possível "pensar um progresso em si" e que ela "em certo sentido é estacionária". Do caráter, "em certo sentido", estacionário da história é dada uma compreensão simples e inquietante: "a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro". As pinturas de Lascaux, que Merleau-Ponty gosta de citar, como que estão, assim, no presente que as engendrou e também no nosso. Não importa se foram criadas deliberadamente para no futuro testemunharem seu passado. Disso não se sabe. A idéia de uma fama futura ou de um testemunho para a história é uma aquisição histórica recente. No entanto, os animais ali estão pintados nas paredes das cavernas e os vemos, "em certo sentido", como no passado foram vistos. As criações

humanas conectam presentes diferentes e se reúnem, para cada geração, num mesmo espaço, numa mesma terra, numa única presença que ao mesmo tempo passa e não passa. Estacionária.

Essa presença em aberto, que aceita o futuro, mas junta os passados, que tem uma fisionomia espacial e não apenas temporal, chega ao pensamento de Merleau-Ponty por meio de suas meditações sobre o ser à maneira como ele foi pensado por Heidegger. Numa nota de trabalho de *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty pensa o ser como o fundo da percepção na oposição entre figura e fundo em que se assenta toda percepção. Essa oposição, por sua vez, uma outra nota de trabalho passa a compreendê-la como uma oposição diacrítica. Em tudo que é visto, assim, o ver só é possível porque o visto emerge de um fundo que se ausenta. E se o olhar muda de posição, o não visto surge na medida em que o antes visto é que agora se ausenta. Esse surge e desaparece, esse esconde-esconde, ou, numa terminologia mais heideggeriana, esse velar-se enquanto se desvela, é o modo de nosso acesso sempre incompleto ao ser. A interpretação visual e diacrítica que lhe dá Merleau-Ponty, nessas notas de trabalho, vem completar o quadro não de todo claro em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* das relações entre percepção, expressão e história.

Nesse segundo ensaio, a junção entre a percepção e as formas de expressão se dá por meio do silêncio. É no não dito das relações diacríticas entre os signos que a percepção encontra um lugar para ser acolhida. Entre o que há de silencioso na percepção visual e o silêncio dito entre os signos, há muito ainda, entretanto, de uma sinonímia. Por que esses dois silêncios são o mesmo? Se a percepção, porém, também é um sistema diacrítico, então percepção e expressão podem ser traduzíveis uma na outra. A metáfora do silêncio já portava, assim, uma intuição sobre o jogo de oposições diacríticas – figura e fundo, dito e não dito, pronunciado e calado – da percepção, da língua e dos estilos de expressão.

A terminologia, e não apenas os temas de *O olho e o espírito*, é uma que se elaborou para o ensaio, mas que também vem acompanhada da que Merleau-Ponty trabalhava ao mesmo tempo em *O visível e o invisível*. No lugar do perceber surge o ver. Do mundo, o ser. De um lado, assim, os termos se tornam mais próximos da linguagem do dia-a-dia.

De um outro, de termos por excelência filosóficos. O sujeito da percepção não é mais o corpo próprio, o corpo de cada um como o vive e o percebe, mas carne. E esta, procurando escapar de uma filosofia da subjetividade, mesmo a de um sujeito corporificado, mantém com a carne do mundo relações mais imbricadas. O nó das mudanças terminológicas passa pela nova orientação, uma ontologia, que Merleau-Ponty dá a seu pensamento. Daí que o termo "ser" seja o termo principal e que *O olho e o espírito*, sobretudo a partir de sua parte IV, o requisite constantemente.

Koehler + Saussure + Heidegger. Essa é a fórmula simples da última filosofia de Merleau-Ponty. Mas, como muitas fórmulas simples, ela esconde um longo trabalho e só se torna simples porque nos chega de bandeja. Por Koehler e a psicologia da Gestalt é fornecida a estrutura figura-fundo do ver. Por meio de Saussure – mas aqui é preciso ser Merleau-Ponty para interpretar o visto como um signo e não confundir tudo numa semiologia disparatada – é formulada a concepção do ver como um sistema diacrítico. E, por último, golpe de mestre, a diferença ontológica entre ser e ente é concebida como a diferença entre fundo e figura. Esta última, porém, já também diacrítica. Ver se torna, então, um jogo de posições, oposições e equivalências entre as figuras do ser e seu fundo invisível. Invisível que não é o oposto do visível, mas seu encolhimento, seu estar em visíveis outros que não se domina de uma só vez. Um pouco como a mão, descrita por Merleau-Ponty, em *A ronda noturna*, de Rembrandt, cujo avesso só podemos ver por sua sombra. Um invisível, assim, que não é nada que não esteja ao nosso alcance. É, antes, a delimitação, já presente em *Fenomenologia da percepção*, de que quase nada está inteiramente ao nosso alcance.

Estamos sempre situados, sempre em posição, nosso corpo, nossa carne, não pode abarcar mais do que seu campo de presença, não pode ir muito além nem muito aquém de seu presente. E aí se sustém porque seu ser se apóia num ser presumido, ausência que não se nega em se tornar presença. E assim como cada um está posicionado e decifra o quanto pode as diferenças diacríticas, e as posições que desse modo se põem em jogo, do ver, do expressar e dos seres, assim também a história é posição e deciframento de uma situação que vem de longe, nutrida desde sem-

pre de ser, e que não nos permite aboli-la, mas apenas avançar sobre o que já foi, sobre tantos presentes em que o ser figurou suas figuras sempre incompletas e das quais cada um, assim como a história presente, é apenas mais uma configuração.

Se as relações entre a percepção, ou o ver, a expressão e a história se encontram mais articuladas em *O olho e o espírito*, nem por isso o ensaio, apesar de seu encanto, é de fácil leitura. O recurso a notas de trabalho de *O visível e o invisível* tem aqui esse objetivo de cortar caminho. Fica assim mais fácil, talvez, compreender formulações sintéticas e admiráveis como a que diz, por exemplo, que "ver [...] é [...] assistir por dentro à fissão do Ser". Se a fissão do ser é sua separação, sua divisão, ela é a separação entre o ser que é figura e o ser fundo, invisível. Ela é, enfim, a diferença diacrítica entre o que vejo e o que não vejo. E que só pode ser vista por dentro do ser, pois o ser não tem um fora. A visão de fora do ser seria um ato divino. Seria a visão, se é que cabe falar em visão, da eternidade. Mas não é assim que o homem vê. Ou ainda, só o homem vê como homem, ou seja, figuras que tremulam, se fixam por instantes, somem, dão lugar a outras e traçam histórias.

Não é nenhum pensamento esotérico que Merleau-Ponty pretende pôr em movimento em *O olho e o espírito* ao associar ser e ver. Busca, antes, renovar e tornar mais concreto o pensamento de Heidegger. Quando diz que "profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia são ramos do Ser", diz que os aspectos do visível, já que ver é ver sobre um fundo de ser, são como que categorias do ser. Não, é certo, as categorias que para Aristóteles eram diferentes modos de dizer o ser. E não, também, a dificuldade, de Aristóteles a Heidegger, passando com o último também pelos pré-socráticos, de dizer o que é o ser enquanto ser. Dificuldade que é uma indizibilidade. O ser enquanto tal não pode ser dito. Se retrai na linguagem em que ele mesmo surge. Não pode ser dito nem visto. Merleau-Ponty não fala de uma visão do ser, fala de sua fissão. Fala de seus ramos, adotando, assim, uma palavra de sentido visual, diagramática, para expressar o que também é de instância visual.

Se risca-se o ser de *O olho e o espírito* fica difícil compreender a filosofia que Merleau-Ponty busca na pintura confrontando-a com a sua

própria em elaboração. Se a profundidade não é um ramo do ser, o Cézanne de Merleau-Ponty fica incompreensível, pois a profundidade é a figura que vai mais longe em direção ao fundo do ser. Ela pulsa entre a visibilidade e a invisibilidade, entre o lago que parece plano, vertical, que escorreria pela tela, e a sua margem oposta, longínqua, que também se avista através dele. Essas deformações da arte moderna, e que Merleau-Ponty espera compreender por uma ontologia do ver, mas também vê-las como expressões concretas dessa ontologia, ficariam todas a esmo por seu texto sem os ramos do ser que salientam. A fisionomia em Giacometti, a linha e o contorno do desenho de Matisse, o movimento em Rodin e, um pouco de cada, mais ainda a cor e a forma, em Cézanne como em Klee, tudo perderia densidade. A não ser que se abordem as obras de um outro modo. Mas então não se trataria de Merleau-Ponty. Entre ver e ser se movem suas reflexões sobre a pintura. Se com isso se arrasta toda uma rede de termos e pensamentos seus, assim como de outros que reelabora, se é a uma espécie de enxame conceitual que seu pensamento às vezes nos leva, é porque Merleau-Ponty, como todo filósofo que pensa o simples, é obrigado a multiplicá-lo.

4

Uma leitura, ainda que rápida e lacunar, dos três ensaios que Merleau-Ponty escreveu sobre a pintura ganha talvez mais nitidez se também for levado em conta que os ensaios pertencem a três fases distintas de sua filosofia. *A dúvida de Cézanne* (1942-1945) é contemporânea de *A estrutura do comportamento* (1943) e *Fenomenologia da percepção* (1945), o díptico de grande fôlego que constitui o núcleo da obra de Merleau-Ponty. Já *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952) é uma reelaboração de parte de um manuscrito que Merleau-Ponty deixou inacabado. Seguindo indicações também deixadas por Merleau-Ponty, o manuscrito recebeu o título de *A prosa do mundo* quando foi publicado em 1969 por Claude Lefort. Não é irrelevante que Merleau-Ponty tenha reescrito e publicado apenas a parte mais diretamente relacionada com a pintura de uma obra que deixou inacabada. O fato parece indicar que Merleau-Ponty entrevia no tema da

pintura, a cada momento decisivo de sua filosofia, uma maneira de testar e se assegurar de seu pensamento enquanto este ainda se formava.

Os ensaios resultantes acabavam por ganhar autonomia em relação a obras e projetos de maior extensão. A parte de seus pensamentos que melhor se conjugava com reflexões sobre a pintura se antecipava. Daí que *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* seja republicado e abra a coletânea de ensaios reunidos em *Signos* (1960) no mesmo ano em que Merleau-Ponty redige *O olho e o espírito*. Este, porém, é contemporâneo de uma terceira fase do pensamento de Merleau-Ponty. Foi escrito no intervalo da redação das duas partes do manuscrito, também inacabado, de *O visível e o invisível*. Interrompido pela morte de Merleau-Ponty em 1961, o manuscrito é publicado em 1964 também sob os cuidados de Claude Lefort. Por alguns anos e, de certo modo, até hoje, *O olho e o espírito* se tornou, assim, além de um ensaio sobre a pintura, o testamento filosófico de Merleau-Ponty.

Se tal hipótese de um certo privilégio temático da pintura para fins de teste e antecipação de seu pensamento por parte de Merleau-Ponty for boa, ela ajuda a compreender algumas coisas. A necessidade, em cada um dos três ensaios, de tratar não apenas de pintura, mas de vários assuntos ao mesmo tempo, é uma delas. O que deixa o leitor, muitas vezes, meio perdido. Um assunto cessa para ser sucedido por outro sem muito aviso, assim como também pode ressurgir de maneira inesperada. Tudo se passa como se a seqüência das palavras não desse conta de um pensamento que não pensa uma coisa depois da outra, mas várias ao mesmo tempo, embora não pense ao mesmo tempo todas com igual intensidade. O todo do pensamento está sempre insinuado, mas, como a escrita não pode fugir da figura da linha – da letra que sucede outra letra, ou das pausas e dos intervalos em branco –, se é levado a caminhar ora por aqui ora por ali sem saber direito a direção e o sentido até que em certos momentos se afirmem.

A vivacidade, mesmo a preciosidade, do estilo ensaístico de Merleau-Ponty parece vir, assim, de uma insistência do simultâneo na trajetória do sucessivo, com as conseqüentes elipses e digressões que dessa oposição decorrem. A elipse junta e contrai a sucessão, enquanto a digressão retarda e dá mais tempo ao tempo. Esse todo de pensamento que assim se escreve é semelhante à estrutura da percepção visual como a concebia

Merleau-Ponty. Também a visão percorre uma multiplicidade, embora espacial e não linear como a da escrita. Sem o tempo, porém, a simultaneidade do espaço perceptivo se congelaria em um ponto. Para que se olhe de um lado a outro numa só percepção é preciso que o presente, antes de ser um instante, seja uma espécie de região com contornos vagos onde o futuro se escoa em passado como que por todos os seus lados.

Se penso o presente ele se reduz ao instante, mas se o vivo ele é uma presença que também acolhe o espaço e que possibilita os movimentos do perceber. A melhor figura da percepção é, desse modo, uma pintura. Ela não me falta e é sempre a mesma enquanto a percorro com o olhar. O estilo de Merleau-Ponty quando escreve sobre a pintura, mas, conjuntamente, também sobre a percepção e a multidão de temas que ela abre, mimetiza, o quanto pode, um espaço mais radial e pictórico do que o da linearidade da escrita. Estilo que seria em tudo arbitrário e adornado se a percepção, para Merleau-Ponty, não fosse o fundamento de tudo. Qualquer escrita linear, desse modo, teria um mínimo de irradiação espacial na sucessão das letras e dos intervalos. Qualquer uma é uma transformação, por mais complexa que seja a transformação, da estrutura perceptiva. Se cabe tematizar a percepção, a pintura e os problemas que suscitam, nada menos arbitrário do que tecer um estilo que nos leve a algo como uma percepção do texto. A função de um estilo é justamente essa, a de salientar-se para que um conteúdo apareça.

O estilo, porém, como mostra Merleau-Ponty, está tanto no que é dito quanto no que se diz sem pronunciar. Traça suas figuras filosóficas, se o estilo é filosófico, assim como a pintura apanha alguns aspectos do visível e deixa outros numa visibilidade que se ausenta. Ensaios de filosofia, tal qual pinturas, já contêm, desse modo, uma porção do futuro que os aguarda. Não é como um ensaio de história da pintura que *A dúvida de Cézanne* foi escrito. Também não é assim que tem sido lido. Merleau-Ponty tem seu lugar na fortuna crítica de Cézanne. Mas um lugar secundário. Negá-lo seria negar a filosofia de Merleau-Ponty. Se na base de qualquer expressão histórica, de sua instituição, há, para Merleau-Ponty, um estilo de perceber e de relacionar os signos, se é obrigado a admitir que a história da arte estiliza de um outro modo.

Também os outros dois ensaios não são ensaios de história ou crítica de arte. A influência dos três sobre a história da arte moderna não é grande. Foi muito mais a leitura de *Fenomenologia da percepção* que promoveu reflexões no meio de arte, internacional ou brasileiro, do que a recepção dos três ensaios. Situação que se explica por dois motivos. A obra é de 1945, data em que apreensões fenomenológicas da arte e de suas questões ainda estavam para ganhar fôlego na década de 50, e não só por meio do pensamento de Merleau-Ponty. O segundo motivo é que as análises do sujeito da percepção como sendo o corpo, sua motricidade e sua expressividade, e as do objeto da percepção como sendo o mundo percebido, seu espaço e sua abertura ao outro, em *Fenomenologia da percepção,* instigaram artistas e críticos a pensar a arte com conceitos que não possuíam até então.

Dito de modo breve, a arte espelhou-se e renovou-se junto à *Fenomelogia da percepção* assim como, de modo inverso, a filosofia de Merleau-Ponty, nos três ensaios, encontrou na pintura a sua melhor tradução. Se ver uma pintura de Cézanne, para Merleau-Ponty, é um exemplo da percepção originária, para leitores da *Fenomenologia da percepção* com interesses artísticos aquilo que aí é dito do sujeito da percepção passou a valer para o espectador e o que é dito do mundo percebido, para a obra de arte. O estilo da principal obra de Merleau-Ponty é mais o de um tratado do que o de um ensaio. Seus capítulos ganham, assim, autonomia e seus conceitos, maior aplicação. Foi quando não falou muito de arte que Merleau-Ponty influenciou a arte.

O olho e o espírito, pela sua abrangência, teria sido, talvez, uma obra mais influente, tanto quanto *Fenomenologia da percepção,* se não tivesse sido escrita numa situação histórica em mutação. Chegou tarde. Mas chegou tarde como só a filosofia sabe chegar. Não há, na história da filosofia, melhor resposta ao rebaixamento filosófico que a pintura sofre no livro x da República de Platão do que *O olho e o espírito*. Com menos ser do que as coisas que mostra é que a pintura aparece em Platão, e vinte séculos depois Pascal ainda baterá na mesma tecla. A pintura alcança em *O olho e o espírito*, porém, a mesma potência expressiva que a filosofia. Em *Olho e o espírito*, saber nenhum comanda. A pintura aí surge, mais do

que em qualquer outro texto filosófico, como uma igual da filosofia, terminando de uma vez por todas com séculos de preconceitos filosóficos.

Não é pouco derrubar mais de dois mil anos de uma tradição. Feito que não cabe só a Merleau-Ponty, certamente, mas que apenas nele encontra um acabamento pleno. Pleno e aberto, pois abrir-se ao futuro e à sua indeterminação é do estilo, com o perdão da repetição, da filosofia de Merleau-Ponty. A verdade de *O olho e o espírito* permanece intacta justamente porque seu presente não pretende ser a verdade dos presentes que o precederam nem dos que preparou. É a verdade daquela hora e que generosamente se abriu a tantas tentativas futuras que buscam saber qual é a da nossa hora. A filosofia de Merleau-Ponty não é, assim, incriticável. Criticá-la é mesmo o que ela pede, pois é por incompletudes, nos ensina, que avançamos de um presente a outro.

Se nada se falou aqui da fenomenologia, e Merleau-Ponty é um fenomenólogo, foi com a intenção de evitar o estilo técnico da filosofia. Com esse não há nada de errado, nem, certamente, tudo que se possa dizer de certo, nem a própria certeza de não haver certezas. É por críticas à fenomenologia que se abrem, hoje, os vários caminhos de uma crítica filosófica a Merleau-Ponty. Para teorias da arte moderna, as críticas a Merleau-Ponty encontram outras entradas. Não são, necessariamente, contraditórias em relação às críticas filosóficas. Mas o estilo e o conteúdo são outros. Incidem mais sobre o objeto do que sobre o método de Merleau-Ponty. Para uma teoria da arte, o objeto por excelência de *O olho e o espírito* é a pintura.

É nesse sentido, por exemplo, que se pode criticar Merleau-Ponty por seu gosto por pinturas do motivo e do qual Cézanne é o grande herói moderno. A insinuação de que Cézanne já havia promovido uma apreensão sob vários ângulos do motivo sem a necessidade, analítica demais, de desmontá-lo como o fizeram os cubistas é algo que numa primeira leitura faz pensar que Merleau-Ponty não compreendeu nada da arte moderna, pois não teria compreendido seu mais importante movimento artístico. Passada a primeira leitura, porém, haverá maneiras de incorporar ao pensamento de Merleau-Ponty o que talvez não passe de idiossincrasias suas, e todos as temos, ou, se assim pode ser dito, de idiossincrasias do gosto fenomenológico.

Até que ponto *O olho e o espírito* fundamenta a arte moderna dado que é ela, em especial, que motiva o ensaio? A resposta, já adiantada quando se disse do caráter tardio do texto, é que Merleau-Ponty, descontados detalhes de gosto ou de uma primeira abordagem, só fornece uma compreensão da arte moderna até a data em que o texto foi escrito. É difícil compreender uma pintura de Jasper Johns, por exemplo, com os termos de Merleau-Ponty. Cor, linha, os ramos do ser, enfim, ali estariam. Mas Merleau-Ponty não diz "ser" para enfeitar pinturas com filosofia. O ser é a possibilidade do ver. Mas de um ver que arranca seus aspectos, seus ramos, da profundidade, dessa figura que já não é quase figura, que já é fundo, mas não todo fundo, não seu caráter amorfo, invisível. Entre visível e invisível, a profundidade nos dá a pintura como uma janela onde penetramos como quem penetra um mundo, o mundo da obra de arte. E que se faz passar por um mundo. Uma pintura de Johns, porém, é rasa. Se há figura e fundo em jogo é porque não é possível perceber sem elas.

Mas se na tela se pregam coisas e se, mais importante, também a tela se mostra em seu emprego, e não se vela para o surgimento de uma profundidade dentro dela, então é a obra que será figura e seu fundo será o mundo em comum e cotidiano. Entre o mundo da obra e o mundo em comum há uma comunicação na pintura contemporânea dos últimos quarenta anos. A visão da pintura não nos dá as coisas como se vistas através de uma janela, de uma imagem ou de qualquer outra forma de duplicidade em que o mundo da obra replicaria o mundo. A profundidade não mais a habita. A pintura se mistura com o mundo, faz parte do mundo e, se é arte, também não faz parte, pois então não haveria distinção entre arte e mundo. Para dizer como Merleau-Ponty, a pintura contemporânea "confunde nossas categorias". O que é obra de arte e o que é mundo numa obra que alterna os dois aspectos? O que é ver uma pintura se ela não se conforma mais como uma visão e uma profundidade que a originariam? A pintura contemporânea escapa do quadro conceitual que Merleau-Ponty desenhou para a pintura. É preciso pensar um outro. Não para negar o que Merleau-Ponty compreendeu muito bem, mas para compreender o que ele não teve a chance de pensar.

Alberto Tassinari